



الدراما في القرن العشرين

تأليف : بامبرها كويش

ترجمة : محمد فتيحي

مراجعة : ركتور لويس عوض

الدراما في القرن العشرين

تأليف : بامبرجاسكوين

ترجمة : محمد فتحي

مراجعة : دكتور لويس عوض

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالمطبعة

Twentieth Century Drama

Bamber Gascoigne

هذا الكتاب

هذا الكتاب ، فى ظننا ، يسد فراغا باديا فى المكتبة العربية ، كما يسد حاجة متزايدة الى التعريف بالدراما وروائعها الأدبية وبدائعها الفنية ومنابعها القديمة والحديثة .

فالدراما كما هو معلوم فن مستحدث فى ثقافة العرب لم تعرفه الا منذ عهد قريب ، عن طريق الترجمة والقبس والعرض الروائى أولا ، ثم عن طريق التأليف أخيرا جدا ، فى ضحا القرن العشرين .

وما ان تذوقته الجماهير العربية ، ووقفت على ما فى عالمه من جمال وذكاء وعبقرية وحيوية، وتمثلته، حتى استساغته وأقبلت عليه اقبال المحب المريد المستزيد . وسرعان ما امتدت جذوره واتسع نطاقه ، وارتفعت قوائم مسارحه ومعاهده على امتداد الرقعة العربية .

وان كان ذلك العبقري الفرنسى نابليون لم يغفل عندما أعد حملته على مصر أن يحضر الى جانب العلماء والمهندسين والرسامين صفوة مختارة من المسرحيين ، كتابا وممثلين وممثلات وموسيقيين وفنيين ، فالفضل ينبغى أيضا أن يذكر لرجال جاهدوا باصرار وادراك لوضع أسسه وتشبيد بنيانه لبنة لبنة بل وكرس بعضهم حياته من أجله ، عشقوه وابتدعوا فيه وحببوه الى الخلق ، الى شعب متفتح متذوق مستجيب .

ولعل هذه الفترة التى يعالجها الكتاب هى أحوج ما تكون الى عناية المكتبة العربية ، ذلك أن الذى كتب فى المناهج القديمة منذ بدع الاغريق الدراما قد لا يكون كثيرا فى ذاته ولكنه بالقياس الى

هذه الفترة كثير ، فما نزن أن بحا شاملا فيه تعمق وتذوق وادراك
عن مسرح القرن العشرين الظافر ، على مستوى القارات ، سبق هذا
الكتاب .

ان موكب الدراما الزاهر فى بلادنا ، ببنايئه المبتدعين ، من
طه حسين وجورج أبيض ونجيب الريحانى ويوسف وهبى وأحمد
شوقى وزكى طليمات وتوفيق الحكيم الى نعمان عاشور ويوسف
ادريس ونبيل الألفى لا يستقيم له السير والاستمرار وخاصة
فى هذه المرحلة من تاريخه الا اذا واكبته الدراما العالمية .

والموكب يسير فى تودة وثبات ، قد يعتوره الفتور أحيانا
وقد تشتد عليه الضغوط الجانبية أحيانا أخرى ، ولكنه سائر قدما
على الطريق .

يجد القارئ فى نهاية الكتاب ملحقا باللغة الانجليزية بأسماء
الكتاب والمسرحيات والمراجع والمصطلحات مثبتة حسب ترتيب
ظهورها فى الكتاب .

مترجم الكتاب
محمد فؤاد

مقدمة

من العجيب ان المسرحيات لا تعلق طويلا بالأذهان . ذلك لأن المسرحية في آخر ليلة من ليالى عرضها تنزوى فى طى النسيان ولا تكاد تخلف وراءها أثرا بينما تظل القصص الروائية التى صدرت من عشر سنوات مضت قائمة بمكتباتنا وقد يرجع ذلك أيضا الى حقيقة واقعة وهى أن « الطليعة الرائدة » لا تملك أن تلتفت الى الوراء ، فبدل أن تخاطر بسمعتها وأن يقال عنها انها لا تجدد تظل تفاخر بأنها حطمت الصنم البالى للمسرحية المحبوبة ممثلا فى أسوأ اشكالها وهو العمة ساليز .

وهكذا نجد رجلا كآندريه بارزاك وهو مصمم
ومخرج فرنسى عرف بالأصالة يقول فى عام
١٩٦٠ عن المسرح الفرنسى الذى اعقب الحرب
ما يلى :

يبدو ان هناك فرارا من القواعد غير المتغيرة
التي لاتزال تسيطر على المسرحية وأعنى بذلك
تقسيمها الى فصول محددة بالحبكة والعقدة
والحل

فالمسرح يحاول ان ينفذ عن نفسه القيود التي فرضت عليه
حتى قيام الحرب وأنه ينعم نتيجة ذلك بحرية أوسع فى بناء
المسرحيات بل وفى موضوعها . بل ان هناك مسرحيات بغير فعل
مسرحى تركز الحبكة فيها على اعتراف لاحدى الشخصيات ،
« فالبيضة » لمارسو مثلا ليس تركيبها مطابقا للقواعد المقدسة
فهناك خروج على وحدتى الزمان والمكان ، الانتقال نجده مستمرا
من عهد لعهد . وشعورى الشخصى ان فى هذا خيرا وان الجمهور
فيما يبدو يلقي مزيدا من الارتياح فى الفرار من النمط القويم
ببنائه الجامد .

ومثل هذا كمن يمتدح حرافيش بريطانيا الشبان المتأنقين
لتحليهم عن لبس القبعة العالية فى الحياة اليومية ، وفات صاحب
هذا الكلام ان ابناء عهد ادوارد الحقيقين تخلوا عن هذه القيود منذ
خمسين عاما . ومن السخف ايضا ما يدعيه آرثر ميللر بأن مسرحية
« موت بائع متجول » (موت قومسيونجى) حطمت الحدود
التي فرضها عهد طويل من اصطلاح الواقعية .

ولست أرمى بهذا الى ان آندريه بارزاك غافل تماما عن الفيض
المتنوع من التجربة المسرحية الذى توالى منذ بدء هذا القرن .
فملاحظاته تلك عابرة فى حديث صحفى ، ولا شك انه مصوب لها اذا

وضعت موضع التحدى . على أن مجرد الادلاء بها اليوم مهما تكن صفتها العابرة يكشف لنا عن اعتقاد سائد - يعترف الكثيرون منا بأننا نشارك فيه بقدر معين - وهو ان من الجدة والجسارة ان نكون « مسرحيين » فى المسرح والحقيقة ان القواعد غير المتغيرة « والتقسيم الى فصول محددة للحبكة والعقدة والحل » « والنمط القديم ببنائه الجامد » لم تكن الشئ المؤلف المتبع منذ عهد سكريب وساردو وأيامهما العظيمة ، فضلا عن ان رد الفعل عليهما جاء قبل عام ١٨٩٠ . صحيح ان اغلب مسرحيات ايسن « محبوكة » (ولو ان اشتهاره بالطبيعة وبدع التركيب يقلل من شأنه) ولعل بروزه هو الذى جعل المسرحية البيتية ذات الثلاثة الفصول تبدو المعتادة المألوفة . وانه للأب الذى نفخر بالثورة عليه ولكنه مات فى عام ١٩٠٦ .

بل ان استرندبرج كان قد كتب قبل موت ايسن مسرحية « لعبة الحلم » (١٩٠٢) وهى لا تحمل فى طياتها احتراما لاعتبارى الزمان والمكان أكثر مما تحمله احلامنا .

واذا نظرنا الى الانتاج المسرحى فى سنواته العشرية لوجدنا ان المسرح فى الأربعينيات والخمسينيات هو المحافظ المستمسك بالتقاليد أما الفترة الواقعة فيما بين ١٨٨٠ و ١٩٣٠ فهى التى سوف يعتبرها مؤرخو المسرح فى المستقبل كعصر التجارب ويوم الطليعة الأغر . وفى تلك السنوات امتدت حدود المسرح الى اقصى ما يمكن ان تذهب اليه بل ذهبت فى بعض الأحيان الى ما وراء ذلك . ومهما بلغ السخف بالنتائج فقد طبقت النظريات التى اقصى اطرافها فى كل اتجاه . تحققت الميكروسكوبية فى مسرحية لأوستن سترونج تحول فيها المسرح الى منظر لداخل جمجمة انسان (مسرحية بغير عنوان) ، كما تحقق المنظور فى مسرحيات الثورة الاجتماعية مثل «النساجين» لهاويتمان ، ثم ان مسرحيتى « آدم الخالق » لكابل «وعودة الى متوشالغ» لبرنارد شو تستغرقان سيرة الجنس البشرى بأكمله ،

والفعل المسرحي في فتاة اراس المجهولة لسالاكرو اسنغرق واحدا على مائة من النانية وهو الزمن الذي نقطعه رصاصة في رحلتها من مسدس منتحر الى مخه . وكتب استرنديبرج وكوكتو مسرحيات ذات شخصية واحدة ناطقة ، وألف الروس والألمان عديدا من المسرحيات يتراوح عدد أشخاصها من الحضيض الى ثمانية آلاف . والتعبيريون (اصحاب المذهب التعبيري) كانوا يستخدمون وسائل خيالية لتصوير المنطق المجنون لأرواح البشر ، في حين راح الطبيعيون (انصار المذهب الطبيعي) في انشغالهم بالمظهر الخارجي للحقيقة ينقبون مبتئسين قانطين عن حل لمشكلة الحائط الرابع غير الموجود الى أن هدت العناية أحد مخرجيهم الى حل اذ وضع حاجز مدفئة وماسكتي نار امام انوار المسرح الأرضية في مواجهة النظارة . وطالب ييتس بان تمثل مسرحياته الشعرية على سجاد في طرف حجرة عادية . وأخرج رينهارت نمطا جديدا للمسرحية الخلقية « الرجل الصالح » على درج كاتدرائية سالزبرج وعلى نطاق هائل حتى لقد وضع ممثلين في أبراج جميع الكنائس المجاورة وكان أحدهم على بعد كبير بحيث وصل صوته متأخرا خمس ثوان بعد زملائه وجعل جوردن كريج الجمال الخالص في المسرح غايته بينما تطلب الآليون آلية المسرح فحسب . بل لقد ذهبوا في ذلك مذهباً بعيداً فألبسوا الجسد البشري بحيث يبدو كالماكينة وفي بعض الاحايين استغنوا كلية عن الممثلين واستبدلوهم بشخص تحركها الكهرباء واخترع الداديون شكلا مسرحيا تضمن اللقاء اشياء على النظارة .

هذا الفيض من المذاهب والنظريات يعكس ذلك الخضم الزاخر - التعبيرية والانطباعية والرمزية والمسرحية (نسبة الى الصفة لا للاسم) والطبيعية والميكانيكية والمستقبلية والدادية والشكلية والتكوينية والوظيفية . وليس بعجيب وسط هذه النشاطات أن يكون كل شيء قد مورس وجرب على الاقل مرة واحدة

فالمسرح الدائرى منلا وهو الأمل الكبير عند بعض المسرحيين اليوم كان فى العشرينيات شيئاً قديماً زالت جدته عندما كانت مسرحيات بريخت تمثل عادة فوق حلقات الملائكة وهى على اية حال لاتستطيع ادعاء الأصالة بالقياس الى فكرة لجروبيوس فى فيينا عام ١٩٢٤ وهى أن يدور الجمهور الذى تحيط به حلقات من المسارح وشاشات السينما . كذلك الشأن فى المتناقضات المسرحية التى نطن انها من حق بيراند يلو وانها سنده الاكبر فى دعوى التجديد ، هذه المتناقضات مارسها من قبله روسيان هما ايفرينوف واندرييف . كذلك جينيه الذى اشتهر بنسفه للمسرحية الحلقية التقليدية انما سار فى ركاب فيديكند وريمبود ، والأفظاظ الغلاظ البرجوازيون كالبغاوات الذين شخضهم يونسكو حركهم على المسرح من قبله كوكتو فى « عروسى برج ايفل » عام ١٩٢١ أن لم يكن قبل ذلك .

وليس فى هذا تقليل لقدر المسرح الدائرى أو لبرانديللو أو لجينيه أو يونسكو ، انما ما نرمى اليه هو التصغير من فكرة الأصالة التى نوليها كل هذا القدر ثم انها بادية ذى بدء صفة يكاد يصعب تقديرها ما لم تكن لدينا معرفة واسعة النطاق بأدب العالم كله . وفضلا عن ذلك فهى بمعناها الشائع صفة مشكوك فى قيمتها . الأصالة الحقيقية الوحيدة هى أن يكون الفنان الفرد فذا فى موقفه تجاه العالم وتجاه تجربته فاذا كان فنانا عظيما صادق التعبير عن تجربته فسينهل عمله من هذه الصفة الفذة ويصبح اصيلا خالصا بعيدا عن الزيف ، على أن هذا النمط من الاصالة قلما يعترف به المعاصرون . الأصالة التى نعترف بها شىء اكثر سطحية ولا تدوم . فمعاصرو ابسن رأوا أصالته فى اختياره الجرىء للموضوع . وبعد ستين عاما كانت هذه الناحية من عمله ونعنى بها عنصر المشكلة هى العقبة الكبرى فى سبيل الاستمتاع بمسرحياته ، وموضع الاعجاب اليوم بسترندبرج ليس فى اخیلته التجريبية وانما فى مسرحياته التقليدية . واستطيع أن اذهب الى حد القول

انه لولا مزايا « مس جولى » والأب لما ذكر أحد « لعبة الحلم »
« وسوناتا الشبح » ولانزوتا فى ظلمات النسيان الى الأبد - اللهم
الا للباحثين من مؤرخى المسرح . كذلك الحال مع بيرانديلو ما كان
ليخلد لو أن مزيتة اقتصرت على أصالته المزعومة وهى فى حد
ذاتها لا تزيد عن كونها رياضة فكرية . ولنضرب مثلا فى الجانب
الآخر بجان كوكتو وهو فنان موهوب كان كل همه البحث عن
الأصالة وعن الجده ، كل مسرحية من مسرحياته كانت تجربة جديدة
كلية (على النقيض من شكسبير الذى كان كل عمل حياته تجربة
واحدة طويلة بطيئة النمو) والنتيجة أن مسرحيات كوكتو
لا تكون كلا واحدا ولا يبدى عمله سمة لقوة شخصية تكمن وراءه
ولا أحسب أن مسرحياته سيقدر لها الخلود .

فهذه المسألة مسألة ما سوف يبقى وأعني بذلك ماسوف يظل
دوما موضع اهتمام حتى ولو لم يكن اعجابا، هذه المسألة هى ما جعلتها
معيار حكمى الرئيسى فى هذا الكتاب ، فاذا نظرنا الى الوراء وتأملنا
تاريخ المسرح لوجدنا مجموعتين بارزتين من المسرحيات لهما صفة
البقاء أولا هما تتكون من أعمال القلة القليلة من كتاب المسرح
المجيدين حقا مهما تباعدوا وانعزلوا ، والمجموعة الثانية تشكل جزءا
من اتجاه فى الكتابة المسرحية مهما تضاعل شأنه الا أنه كان فريدا
فى بابيه فى رمان أو مكان معين . من المجموعة الأولى نضرب مثلا
بجورج بوننر الذى يقف وحده مهيبا فى مطلع القرن التاسع
عشر بقوة مسرحية واحدة أو مسرحيتين ومن الثانية نستشهد
بالكوميديات العاطفية فى العشرين الاوغسطينى والجورجى بانجلترا .
أما صغار الكتاب الذين لم يسعدهم الحظ بأن يكونوا جزءا من مدرسة
أو اتجاه فسرعان ما يسدل عليهم النسيان .

ولقد أملت هذه الاعتبارات أيضا شكل الكتاب . فهو من
ثلاثة أقسام : القسم الأول والثانى يتناولان الاتجاهات الرئيسة
فى المسرحية منذ الحرب العالمية الأولى ، الأول فيما يختص بالموضوع

والثاني بالأسلوب ، أما القسم الثالث فقوامه دراسات منفصلة عن كبار الكتاب المسرحيين لهذا العصر ، ومن يكون نصيبه الإهمال بسبب هذه الخطة فهو الكاتب الصغير الذى يقف بمعزل عن الاتجاهات الكبرى على أن مصيره كما اشرت محتوم الى النسيان السريع دون مساعدتى .

ولقد تناولت « الموضوع » بالترتيب الزمنى فالمسرحية المعاصرة تعكس عن قرب المناخ المتغير فى اوروبا وامريكا على مدى السنين الاربعين الماضية وحاولت أن أرجع الجزء الأكبر من المسرحيات الجادة فى أية فترة معينة الى أصولها التى نبعت منها . ولهذا الغرض ينقسم العصر الى أربعة أقسام دقيقة كل قسم منها يستغرق عشر سنوات ويختلف اختلافا شديدا فى الصفة : العشرينيات باندفاعها ورواجها ثم الأزمة العالمية فالحرب العالمية الثانية واخيرا الرخاء الجديد فى الخمسينيات النووية .

وحتى الدراسة الشاملة - وهو ما لا تجده فى هذا الكتاب ليس فى استطاعتها أن تقدم صورة كاملة لموضوع شاسع الرقعة بعيد المدى كأربعين عاما من المسرحية الغربية . ولعل القسم الذى يتناول الأسلوب أقل من سابقه فى صفة الشمول . (القراء الذين يريدون عرضا كاملا شاملا يحسن بهم أن يرجعوا لكتاب الارديس نيكول عن المسرحية العالمية) ولقد تباينت الأساليب المسرحية أخيرا فآلت بذلك معظم التجارب الى النسيان السريع ، مثال ذلك ما حدث لجان جاك برنار فى باريس فى العشرينيات فقد ظن أن أسلوبه سوف يؤثر تأثيرا عميقا على المسرحية الحديثة اذ كان مسرحه قائما على الامكانيات الدرامية الكامنة فى الفواصل بين أجزاء الحوار وكان يعرف باسم « مسرح السكوت » ، لقد اختفى فى زوايا النسيان ولا يفعل هذا الكتاب شيئا لاهياء ذكره . لقد حاولت بدلا من ذلك أن استكشف التطورات فى الأساليب التى يبدو أن هذا القرن يتميز بها فضلا عن اتساع

نطاق تأثيرها • والثلاثة الذين اخترتهم يكمنون فيما اعتقد وراء الاتجاه الخلاق لكثير من الكتاب المسرحيين المعاصرين ولو بشكل لا شعورى فلا محل لاعتبارات التساؤل عن المقدار الممكن من الطبيعية أو مقدار حبكة المسرحية • والفصول الثلاثة معنونة كالآتى :

« نحو مسرحية شعرية » ثم « استخدام الرموز » وأخيرا « بحثا عن المغزى » .

وقد يدهش القراء فى فصول السنوات العشرية لعدم ظهور كتاب معين مثل بيراند ييلو وأونيل ولوركا والمرور عليهم من الكرام فى هذا القسم من الكتاب • والسبب فى ذلك هو أننى عند تناولى للموضوع ناقشت المسرحيات طبقا لأنماطها لا لميزاتها الجمالية •

فكثيرا ما يكون الصف الثانى من الكتاب المسرحيين الجادين هم الأكثر تمثيلا لعصرهم •

وطبيعى ان صرف النظر عن المستويات الجمالية فى المقارنة نشاط ينطوى على خطورة فقد يؤدى مباشرة اذا بولغ فيه الى نتائج مضحكة • لقد وعيت فى ذهنى كأنداز مثل الناقد الذى كان يكتب متحمسا فى الثلاثينيات عن المسرح الروسى والذى فى اندفاعه وراء نظريته ، قال فى معرض المقارنة بين مسرح موسكو الفنى قبل الثورة وبعدها :

لم يتغير شئ فى مسرح موسكو الفنى سوى وجهات نظر أصحاب النظريات فيه ... فبينما كان المسرح يعرض فى الماضى تشيكوف وتورجنيف وتولستوى وهاويتمان وابسن وشكسبير أصبح اليوم يعرض افينوجيينوف وكركلشون واوлиشسا وليونوف وبولجاكوف •

الجزء الأول

الموضوع .

العشرينيات

« من خصائص عصر الجاز أنه لم يكن يعنى بالسياسة على الإطلاق »

مكوت فنزهرالر

لجيل ما بعد الحرب الأولى الحق كل الحق فى أن يشعر بخيبة الأمل «فالحرب لانتهاء الحرب» راحت تضحياتها وفواجعها هباء . حتى فيما يتعلق بالمظهر لم يبد بعد اعلان شروط معاهدة فرساي انها جعلت قيام الحرب أفل احتمالاً . والشئ الذى ادهش الراد يكاليين وأثار حفيظتهم وبغضاءهم ان النظام القديم برأسماليته المسعورة نهض فى كل بلد اصابها الانفجار اللهم الا روسيا . وهكذا عادت مساوىء الاستغلال والاسراف (الاسراف فى الغنى والفقر على السواء) بعد أن كان مجهود الحرب قد اكتسحها فترة من الزمان . وزج بالراديكاليين الألمان بما فيهم الكاتب المسرحى ارنست تولر فى السجن لدورهم فى ثورة ميونيخ عام ١٩١٩ . أما رصفاؤهم الأمريكان فقد راودتهم الآمال الكبار لتحقيق قدر من الاشتراكية على يد وودرو ويلسون ولكن ما أن جاء عام ١٩٢٠ حتى تولى الرئاسة الجمهورى هاردينج وفى عهده أطلق العنان لرأس المال والأعمال وسرعان ما أقبل الرخاء بصورة لم يسبق لها مثيل . كان أهل الفكر كالجراح وقد تهيأ لاجراء عملية للمرض ولكن المريض العنيد بدا لكل ذى عين مبصرة سليما يزداد مع الايام صحة وعافية .

فاذا كانت الدنيا قد أحست بانها كالقفر فقد رأى القادرون أن يقيموا لأنفسهم مرقصاً . وكانت النتيجة عصر الجاز الذى دوخ فيه الشباب المتألق نفسه وراح يهتز اهتزاز المحموم ليملاً ذلك الفراغ .

« الشار لستون » كانت خير جواب « للفقير » ومشى فى الزفة بعض الكتاب وتخلف البعض الآخر ضاحكا استهزاء وفى كلتا الحالتين مع عدم القدرة على تحقيق القيم الايجابية أو تطبيقها كانت النتيجة الحتمية ظهور الفن الساخر . والذين ساروا فى الزفة صبغوا شخصياتهم بمسحة من الاعجاب بهم مثل ايفلين ونويل كاورد وغيرهم والآخرين مثل أولدوس هاكسلى وجون دوس باسوس وارنست تولر كان ازدرأؤهم واضحا لكل ما وقع تحت ابصارهم .

ولقد شملت مرامى السخرية فى المسرح صفوف الحياة من السياسة وملوك السلاح الى الأسر التى تعيش فى ظل الفرع المميت من مساكنها الضيقة المغلقة الواقعة على شارع مين ثم الى مستر زيرو بطل مسرحية المر « الماكينة الجامعة » الذى لا بطولة فيه . الفوضى هى الصفة السائدة . الشخصيات شخوص مجردة من الحس حتى الاسم الشخصى قلما ميزهم بل اطلقت عليهم أسماء المهندس أو رقم ٥ أو ستمائة جنيه من الهوى .

كان الامتاع فيما يبدو أن تصعق لا أن تسر ، كان هذا هو عصر الدادية ، تكونت احدى قصائد الدادا من ستين سطرا كل سطر من عشر كلمات وكل كلمة هى « ملعون ! » وفى مسرحية كامنجز « هو » (١٩٢٧) تتقيا احدى الشخصيات بسخاء فى حجر البطل كما تحمل امرأة على المسرح عضو ذكر مقطوع ممثلا فى صباع موز ملفوف فى فوطة ملطخة بالدماء وفى مسرحية « بال » لبرخت (١٩١٨) بعد أن يلعب بلبل وجوجو (وهما شخصيتان فى المسرحية) الورق من أجل روجيهما يتمشيان على المسرح ويقرران أنه مكان لائق للتبول ويتبولان فعلا . وفى مسرحية « أورفيوس » لكوكتو (١٩٢٦) يعلن أورفيوس :

لا بد أن نلقى قبلة • لا بد أن نخلق فضيحة • نريد زوبعة
من تلك الزوابع التى تنقى الجو • انه لخالق لم يعد الواحد بقادر
على التنفس •

ويقول اليوت فى مسرحية نويل كاوارد « حيوات خاصة »
(١٩٣٠) :

فلننفخ فى النفير ولنستمتع بالصحة بكل ما فىنا من طاقة
كأطفال المدارس الصغار الأغرار •

وفى مسرحية « أوديب » لجيد (١٩٣٠) يوصف الجيل
الجديد بأنه يسعى للحصول على « اقرار الفحش » رغم أن تلك كانت
وجهة نظر الجيل الأكبر سنا • ولو أن الكبار أقروا فحش الشباب
المتنرد لأصيب بصدمة عميقة •

قد تبدو هذه الأمثلة متطرفة ولكن الأثر الذى تتركه فى
النفوس من العنف والاشمئزاز وخيبة الأمل معقول • وخطورة هذه
الحالة المزاجية فى الفن انها تشجع الهستريا والميلودراما ويتضح
ذلك بصفة خاصة فى انتاج الكاتبين التعبيريين الألمانين قيصر
وارنست توللر •

لقد نمت استرندبرج التعبيرية كوسيلة لتمثيل الحالات
الذهنية • وفى محاولاته للتعمق تحت السطح استخدم رموزا مفزعة
ولهجات كلامية غير طبيعية كما استغنى عن التسلسل المنطقى فى
الزمن والمكان والفعل - نتيجة طيبة فى الواقع ولقد بدت هذه
الطريقة بما تنطوى عليه من حرية وتخيل - بدت لمن جاء بعده من
الكتاب مثالية للسخرية (مثل هذه السخرية كان شيئا جديدا على
المسرح وان لم يكن كذلك فى فنون الأدب فقصر سويقت مثلا كان
يمكن ان يكون لها رنين معاصر فى العشرينيات) • وأمكن استخدام
مفارقات غريبة لأحداث التأثير الساخر •

ففى مسرحية « الجماهير والانسان » لتوللر (١٩١٩) يساوم رجال المال من اصحاب القبعات العالية فى ثمن الأسهم بطريقة عادية جدا - والمظهر غير العادى الوحيد هو ان الأسهم آثمة - لأنها تمتد اجل الحرب عامدة . وفى مسرحية « الحشرات » لكاريل شابيك (١٩٢٣) يرغى قادة النمل فى مقاطع حادة سريعة بمزيج من الأوامر العسكرية ومشاعر التقوى التى تنجح فى تعرية نفاق الدجل السياسى . على ان حرية الأسلوب كثيرا ما بدت فضفاضة على هؤلاء الكتاب فمغ ذهاب الحاجة الى واقعية السطح يكفى سطر أو اثنان لتحقيق الهدف الساخر وتبقى بعد ذلك شبكة السخرية ممتدة الى غير نهاية . لم يستطع توللر فعلا أن يقاوم الاغراء ففى مسرحية « هوبلا نحن احياء » (١٩٢٧) يندفع جرسون شاب الى المسرح لغير ما غرض سوى أن يشكو من أن سييدا مسنا لا يكف عن قرص مؤخرته . وفى مسرحية « التحول » (١٩٢٧) تترنح امرأة امام النظارة لتثبت فى خطبة موحلة أن الحب ليس سوى شهوة ثم تستدير للخروج وهى تترنح ويظهر من بعدها مشلول لا تتجاوز رسالته بضع كلمات وهى أن الانتحار التطوعى العالى هو الأمل الوحيد . وفى تصميمه على أن يبرهن لنا أن الشقاء الذى يقدمه ملموس فى كل مكان يظهر توللر (فى مسرحية هوبلا) حمالا فى فندق يرتكب جريمة الانتحار لأن الجواد الذى راهن عليه فى السباق لم يفز ويطعن الحمال نفسه وهو يصيح بأنه « شخص عادى عادى » ويعلق نفسانى قائلا « عادى جدا » .

لقد نسى الكتاب فى نشوة التحرر من واقعية السطح انه ينبغى أن تكون هناك واقعية داخلية لتنقذ مسرحياتهم من أن تصبح مجرد ميلودراما فجة ففى مسرحية « غاز » لقيصر (١٩٢٠) ترى ضابطا كاد يغرى باعتزال مهمته العقيمة ويعمل من اجل صالح البشرية . وها هو المنظر :

يدخل الضابط فى حالة شديدة من الاضطراب النفسى يستل سيفه ويوشك أن يضعه على المائدة ثم يتوقف وكالمحموم يضعه فى غمده مرة ثانية •

الضابط : لا •• لا أستطيع •• لا أستطيع !

يسحب المسدس ويصوبه نحو صدره ويمشى بتودة خطوة خطوة • وعندما يغلق الباب تسمع طلقة •

ابن البليونير

ناهضا محققا نحو الباب :

العالم أصابه الاختلال فليعهه الآخرون الى حالته عنفا واقتدارا !

« نهاية الفصل »

كذلك لا نجد فى « مخربو الآلة » لتولر (١٩٢٣) شيئا من الاثارة وذلك فى اللحظة التى يصيح فيها طفل جائع وسط مناقشة عن الثورة • تجرى اليه أمه وتقول : الطفل ! الطفل ! يا الهى أن طفلى فى نوبة ! يا الهى لقد مات !

أن القيم الايجابية لهذين الكاتبين المسرحيين لم تكن هى الأخرى بواقعية فالمعالجة الهستيرية نفسها جعلت رسالتهم ساذجة كما كانت مأساتهم ميلودرامية ففى مسرحية « التحول » يخاطب البطل المؤمل فى المسيح جمهورا كبيرا فيقول :

كنتم فيما مضى تسىرون الى الامام بأقدام مجنحة ، أما اليوم فحيثما سرتم تجرون وراءكم سلاسل من حديد • آه لو كنتم رجالا ونساء بمعنى الكلمة - رجالا ونساء احرارا !

ينهار الجمهور ويبكى

شباب : من ذا الذى يقول أنا نسينا ! نحن رجال ، رجال ونساء !

الجميع : نحن رجال ونساء

وبنفس المزاج نرى ابن المليونير فى مسرحية قيصر يقطع
برأيه فى عزم وتصميم وهو أن الانسان ينبغي أن يتخلى عن الصناعة
وأن يعود لحياة الريف ، للزراعة ، يصيح قائلاً :

... لسوف تصبحون فى الغد مخلوقات بشرية متحررة فى
كمالها وتوحيدها ! المراعى العريضة الخضراء ستكون رياضكم
الجديدة . فوق رماد النار والدمار الذى يغطى ارضنا الآن ،
ستمتمد قريتكم . ستعزلون من العبودية ومن جنى الأرباح . أنتم
يامعشر أهل القرى حاجاتكم جد بسيطة وجزاؤكم جد عظيم - أنتم
الرجال الرجال !

هذه المسرحيات عامرة بالاشارات والتلميحات المسيحية .
لفنان وبطله يبرزان كثييين يصرخان فى القفر مؤذنين بالبشرى
« انهض وحقق آدمتيك » وسط جمع لا يستجيب فكان حالهما كمن
يصرخ فى واد (أو كما يقول العامة عندنا يؤذن فى مالطة) والجمع
هنا هو عامة البشر . نظرة العصر نظرة عالمية المغزى . ففى مسرحية
« آدم الخالق » « لشابك » (١٩٢٨) يصور الكاتب من زاوية مليئة
بالتشاؤم والسخرية تطور المجتمع البشرى كله وينتهى الى أن مصير
العالم المشئوم محتوم .

كذلك فى مسرحية « نوح » لأندريه أوبى (١٩٣٠) العائلة
فى السفينة ثم على جبل ارارات بعد ذلك تمثل الانسانية بأسرها .
وفى نهاية مسرحية « من الصباح حتى منتصف الليل » لقيصر
(١٩١٦) عقب انتحار البطل نقراً :

لقد خر صريعا وذراعا ممتدتان فوق الصليب بالحائط الخلفى ، وشهق شهقة كالمسيح المصلوب . وبعد ذلك بثانية واحدة تنفجر المصابيح بصوت عال .

الشرطى : لابد أن مسا أصاب الأسلاك .

(ستار)

أما الكتاب المسرحيون الأمريكيون المررايس وجون دوس باسوس وهوارد لوسون ويوجين أونيل ، فى بعض مسرحياته ، فقد كانوا أكثر تحفظا من زملائهم الأوربيين فبدلا من الرضيع الذى يموت على المسرح نرى عند دوس باسوس لازمة غنائية يراددها المضربون للتعبير عن حالة يأس الطبقة العاملة « نحن نعمل لنأكل لنحصل على القوة لنعمل لنأكل لنحصل على القوة لنعمل لنأكل لنحصل على القوة لنعمل ٠٠٠ » (مسرحية الطيران الجوية المندمجة ١٩٢٨) . ويعترض الزعماء على هذه اللازمة على اعتبار انها قد « تدمر الثقة » .

ويمكن ان تكون اللهجة ضارية دون أن تتحول الى هستيريا كما فى مسرحية « القمر مدق » لنفس الكاتب (١٩٢٣) :
صوت من الراديو :

من اجل المصلحة العليا ، من اجل الرخاء ،
من اجل مصلحة الاعمال العزيزة على قلوب
كل المواطنين المائة فى المائة من مواليد هذا
البلد، قررت اللجنة الاهلية للغرف التجارية
العشرة الآلاف بأن تعد قائمة بأسماء كل
المنشقين والقارعين للأبواب والحمير
والساخطين من النقاد والذين لا يذهبون الى

الكنيسة ولا بسى قبعات القش فى غير موسمها
والذين لا يملكون سيارات الفورد والمتسكعين
والمتذمرين والقارئين باللغات الأجنبية
والمطلقين ودعاة الإباحية فى الحب ودعاة
الثمانى الساعات فى اليوم واصحاب المبادئ
الهدامة •

الرجل ذو القبعة البناما : اشنقوهم بغير محاكمة •

ومن الممكن ايضا أن تكون مضحكة جدا دون فقدان
الاشمئزاز • فى مسرحية المررايس « الماكينة الجامعة » (١٩٢٣)
نرى المستر زيرو أو السيد صفر داخلا فى مغامرات فى دار البقاء
وذلك بعد أن جن على الأرض وسط أهوال عمله الكتابى وحياته
المنزلية ثم قتله فجأة لرئيسه • ولكن يثون الأوان لأن يعود
الى الأرض من أجل دورة ثانية ، هذه المرة لكى يعمل على احدث آلة
حاسبة وأضخمها • وطبيعى أنه يتمنع • ولكن الكابتن - هناك فى
السماء - وهو الذى يعلم ما يجرى فى هذا العالم من كواكب السينما
والاعلانات يخترع حسناء شقراء لتصاحبه فى رحلة الى الأرض •
ثم يشير الى فضاء ويصفها للمستر زيرو وهى واقفة فيه تنتظره •
وفى البداية لا يراها المستر زيرو - وهو امر مفهوم اذ ليست
سوى خيال • ويعيد الكابتن الوصف هذه المرة فى تفصيل دقيق •
وفجأة تبدو أمام نظر المستر زيرو •

زيرو : آه حقا ! ها أنا ذا أراها ! ماذا جرى ؟ قل لى : أليس
اسمها جين ! آه ايتها الفتاة اللعوب !

الكابتن : ستجعلك تنسى متاعبك •

زيرو : أية متاعب تلك التى تتحدث عنها ؟

ويزداد أسى اللحظة كما يزيد اشمئزاز الكاتب وضوحا عندما

نعلم أن حياة المستر زيرو الجنسية على الأرض كانت قاصرة على التحديق من بين ثنايا شيش النافذة على بغى تخلع ملابسها .

وحيث يكون لهذه المسرحيات قيمة ايجابية نجدها أشد غموضا من المسرحيات الألمانية . ففي مسرحية « القمر مدق » المثل الأعلى للبطل الشاب هو أن يدق مدق القمر وبغيته فيما وراء هذا العمل هي مجرد الذهاب الى مكان « سامق العلو حيث الريح بياض خالص » . فهي مسرحيات تتطلع الى الخارج والفرد فيها كشخصية جليفر لدى سويفت ليس الا مجرد معك ليظهر المجتمع المحيط به . حتى الأبقار المقدسة عند الجناح اليسارى اثناء السنوات العشر التالية كالتطبقات العاملة والماركسية كانت فى ذلك الوقت موضع السخرية والازدراء ولم يكن قد ظهر بعد شىء من الوضوح البين الذى ميز موضوعات الثلاثينيات . وعلى سبيل المثال كانت نقابات الحرف فى تلك الفترة مشغولة باستبعاد بعض فئات العمال خوفا من أن يلتصقوا بطبقة الفعلة فى مسرحية « مواكبى » (١٩٢٥) لجون هاوارد لوس . يقبض جماعة من العمال على رجال من عصابة كوكلو كس كلان مرتديا لباسها الأبيض . ثم ينزعون عنه ملابسها فينكشف امامهم الزنجى العجوز راستوس المعروف لهم جميعا .

فلبوتس : لا يمكن أن تكون منتميا للعصابة .

راستوس : كيف ذلك ؟ من يستطيع أن يملك لباسها الأبيض يكون منتميا لها . . . لقد حسبت أن ذلك ادعى للأمان . . .

بسنگى : أنت لست أهلا للانتماء الى العمال ذى الوعي الطبقي .

فى رأى الكثيرين أن الحماس الخيالى الذى سببه عبور الطيار لندبرج للاطلنطى عام ١٩٢٧ يعد مقياسا لمدى الافتقار الى أى شكل مقبول من المثالية فى العشرينيات . فهناك فى النهاية

عملا بطوليا جديرا بكل اعجاب . ومن المؤكد أن مسرحيات العصر
تعكس خيبة أمل في الاشكال المألوفة للبطولة . فمن النادر في
مسرحيات العشرينيات أن تجد من يحفل بالاستشهاد أو يلبس
العظمة الحقيقية لباسا من الواقع . ففي مسرحيات دوس باسوس
وتولر يستشهد زعماء الطبقة العاملة لغير ما غرض . كذلك يبرز
شون أو كيزى هزلياته المرحية ومن ورائها الضحايا الذي ضاعوا
هباء في ثورة عيد الفصح عام ١٩١٦ . وليس غريبا أن نرى ميني
بطلة « ظل رجل السلاح » (١٩٢٣) تصرع صدفه وهي في دارها .
ويقول سيمس :

انى أو من بحرية ايرلندة وبأنه ليس لانجلترا حق فى البقاء
هنا ولكنى أرسم خطا فاصلا عندما اسمع رجال السلاح يتشدقون
بأنهم يموتون من أجل الشعب بينما الشعب هو الذى يموت من أجل
رجال السلاح : مع احترامى الكامل لرجال السلاح لا اريدهم أن
يموتوا من اجلى .

الأبطال عند أوكيزى هم أقل الشخصيات انتفاخا بالبطولة .
كذاك الحال عند كوكتو اذ نراه فى « الآلهة الجهنمية » (١٩٢٣) يجعل
من اوديب الجبار مجرد هيكل مغرور يترنح حول المسرح وهو يجرب
مختلف الطرق ليحمل جثمان ابو الهول الذى هو فى هذه الحالة
ابن آوى حتى يبدو فى أحسن الطرق احداثا للأثر عند دخوله
المظفر فى طيبة . وجيرادو أيضا فى مسرحية « جوديث » (١٩٣١)
تقتل جوديث هولفرن بدافع الحب وتعجز بعد ذلك عن أن تمنع
مؤرخى اليهود وكهانهم من تمجيد فعلتها كعمل بطولى قومى رائع
قامت به عذراء مذعورة . كذلك نرى روبرت امت شرود فى مسرحية
« الطريق الى روما » (١٩٢٦) يحير هانيبال العظيم لمجرد سؤال
تسأله له امرأة عند ابواب روما اذ تقول « لقد تكبدت كل هذه
المشقة وقطعت كل هذا الطريق بثمان باهظ جدا لماذا ؟ »

هذا التساؤل المدهوش المستنكر « لماذا » يمكن أن يكون مفتاح مسرحية العشرينيات . لم تكن « لماذا » هذه تساؤلا بناء اذ ندر أن أتبع باقتراحات عن « كيف اذن أن لم يكن كذلك » ؛ لقد قبلت معظم المسرحيات الوضع وافترضت أنه ليس هناك ما يمكن عمله - وبالتأكيد ليس شيئا محددا . كان المسرح فى جوهره مسرحا لا فاعلية فيه ، مسرحا سلبيا . وهناك بالطبع مسرحيات فردية تستثنى من هذا الحكم . واحدة من هؤلاء مسرحية سانت جون (١٩٢٤) لبرنارد شو فهى نموذج رائع للمسرحية التى يكون الجانبان فيها على حق بينما نرى فى رصيفاتها الكثيرات أن الجانبين على خطأ . ومسرحية أخرى مستثناة هى « الرغبة تحت اشجار اليزفون » (١٩٢٤) ليوجين أونيل التى تتفجر بالحياة بينما معظم الشخصيات فى ذلك الوقت كانت هزيلة رقيقة الحال . على أن شو نفسه عاد الى الشعور السائد عندما كتب مسرحية « عربة التفاح » (١٩٢٩) وكذلك أونيل ادانته كتاباته التجريدية ذات القيمة الورقية فحسب مثل مسرحية « الاله العظيم الأسمر » (١٩٢٦) ومسرحية « ضحك لازاروس » (١٩٢٨) .

فى مسرحية دوس باسوس « القمر مدق » تنفلت الشخصيتان الرئيسيتان من رقصة الموت المادية ويصفان مركزهما بما يلى :

« الغول (التنين) أمامنا والخنزير الوردى من ورائنا » التركيز فى مسرحيات العشرينيات بشكل يكاد يكون قاطعا كان على الخنزير الوردى . اما الغول فقد كان يحوطه الأبهام الشديد الى جانب بعده الفكرى على انه ابتداء من عام ١٩٢٨ يتزايد وضوحا ويتحدد شكله فى الأزمة الاقتصادية العالمية التى سوف يشهر فى وجهها سلاح الاضراب او سلاح الاصلاح للقضاء عليها .

ومع الأزمة العالمية ندخل فى مسرح الفاعلية على ان هناك بلدا واحدا كان مسرح العشرينيات فيه ايجابيا فى تهجم وهو

الاتحاد السوفيتي حيث كان الخنزير الوردى قد مات منذ ١٩١٧
وكان الغول يتطلب الانتباه العاجل . هنا استخدم المسرح لأول مرة
في هذا القرن كسلاح مكن للدعاية ، كانت الحاجة ماسة الى الدعوة
في طول البلاد وعرضها للنظام الجديد بمبادئه وافكاره المذهلة
وكذلك للمناداة بمؤازرته . ولما كان الفلاحون اميين فقد كان ايسر
السييل واسرعها للوصول اليهم هو المسرح . لذلك تكونت منظمة
تحت اشراف مييرهولد للتمثيل ولتشجيع النشاط المسرحي المحلي
وكان يطلق على هذه الفرق بمعناها الحرفي « فرق الصاعقة » أو
« الحملات الطائرة » وكان في موسكو في ذلك العهد عدد لا بأس به
من المخرجين النيرين كما خصصت لهم اعتمادات طائلة . وهكذا
بدا المسرح الروسي في ذلك الوقت موضعاً لأعظم أمل في العالم .
الا ان المسرح مهما نبغ مخرجوه وابدع ممثلوه لا يستطيع ان يحقق
شيئاً طالما كانت مؤلفات الكتاب خاضعة لسياسة الحزب . ايليا
اهرنبرج في مسرحيته « تدمير اوربا » (١٩٢٤) يقدم لنا الجيش
الأحمر وهو يحفر نفقا من لينينجراد الى نيويورك ثم يسير فيه لينقذ
العالم من الرأسمالية . . أن قيصر وتولر ليبدوان الى جانب هذه
السذاجة حكيمين يميزهما الاعتدال والعقل والنضج .

الثلاثينيات

لأحداث الثورة قد يكون من الضروري

العمل داخل الحزب الشيوعي •

مكوث فيترمبرالر

كان المسرح منذ الأورستيا وما يزال سياسيا - بالمعنى الواسع - يعكس الشئون الجارية • غير أن الثلاثينيات من القرن العشرين تبرز من خلال تاريخ المسرح كله كالسنوات العشر للمسرح السياسي • وقد نذكر هنا أن مسرح الدعوة في روسيا في العشرينيات كان جزءا من الإدارة الحكومية تحت نظام دكتاتوري وكذلك أدى نفس الغرض فيما بعد في ألمانيا الهتلرية والجديد في العالم الحر في الثلاثينيات هو الطريقة التي بدأ الكتاب الفرديون يستخدمون المسرح فيها كمنبر يلقون من عليه حلولهم الشخصية للمشاكل المعاصرة •

والسبب الذي أدى الى هذا التحول هو الضائقة الاقتصادية العالمية • ففي أيام الرخاء كان الكتاب من اصحاب الوعي السياسي يشعرون بانهم ليسوا سوى اصوات تصرخ في قفر روحى • فلما أضحى القفر ماديا كذلك واعترف الجمهور لأول مرة بأن الامور ليست على ما يرام بدأت افكار الكتاب تجد طريقها الى الناس ويصغون اليها وأخذت هذه الأفكار بدورها طابعا محددا ذلك لأن المشاكل الآن أصبحت محددة •

واذا كان المثل الأعلى فيما مضى هو أن تدق وجه القمر فقد أصبح الآن أن تنظم اضرابا وليذهب القمر الى حيث ألقت • لم تعد الشخصية المطلوبة صورة من المسيح بل أن منظما من منظمي

الاتحادات على بساطته سيكون أوفى بالغرض . كان الكتاب قيمة مضي يحثون الناس على أن يكونوا انسانيين أما وقد هبط الفقر والبطالة بالملايين الى مستوى معيشة الحيوان فقد كان المفروض أنهم بشر وانما المطلوب أن نحثهم على العمل . وفى ذلك ينهى لوسون مسرحيته « نشيد العلا » (١٩٣٧) بقوله « السلطة هي الشعب » .

وطبيعى أن يصحب هذا التحول من مسرح بلا فاعلية الى مسرح كله فاعلية من العام الى المخصص تغيرات اخرى . غالبية المسرحيات الجديدة كانت طبيعية الأسلوب . التعبيرية والتخيلية كانتا مثاليتين لمسرحيات تناولت رقعة التاريخ كله والانسانية بأسرها ولكنهما عجزتا عن تلبية احتياجات مشاكل الساعة المحلية . كذلك شمل التغيير جماهير المسرح . فالمسرحيات التى تعالج المشكلات الاقتصادية الجادة جلبت الى المسرح الجماهير المهتمة اهتماما مباشرا بهذه المشكلات . أن هذه الجماهير الجديدة سرعان ما راحت تمثل المسرحيات الجديدة وفى بيئات جديدة . فمسرحية « فى انتظار اليسارى » (١٩٣٥) لكليفورد أوديت كثيرا ما كان يمثلها نفس الأشخاص الذين تتناول حياتهم وهم سائقو التاكسى فى اجتماع للاحزاب . ولعل من اعظم منجزات السنوات العشر وأنجحها استعراض « دبابيس وابر » (١٩٣٨) الذى قدمه الاتحاد الدولى لعمال ملابس السيدات وكانت هناك جماعة تسمى نفسها اتحاد المسرح توزع تذاكر مجانية لبرامجها على العمال العاطلين . أما المسرح الأمريكى فقد اصبح جزء منه منصة للمناقشة تستطيع أن تدلى منها قطاعات كاملة من المجتمع بوجهة نظرها . وبلغ المسرح السياسى اوجه فى امريكا مع قيام المشروع الرائع للمسرح الفيدرالى كما بلغ الحضيض فى نفس الوقت فى المانيا مع قيام تجمعات هتلر الضخمة الرهيبة رغم طاقتها الدرامية الهائلة .

ويظهر التغيير فى عمل المؤلفين الانفراديين الذين كانوا قد بلغوا مكانة بارزة . ففي العشرينيات كان بريخت يكتب خياليات

فضة ثلاثة أرباعها سخرية والربع الباقي اعجاب مريب . أما توللر فلعله لم يكن فى علاجه للانسانية جمعاء أكثر عطفا أو واقعية من هيرونيemos بوش . أما كارل شابك فكان هو الآخر بعيدا عن حياة كل يوم وحياة الواقع اللهم الا اذا اعتبرنا الحرب على جبل النمل أو الكارثة فى عالم يديره الانسان الآلى أو مشاكل امرأة تعيش الى الأبد و المصاعب التى تواجه آدم فى تعمير كوكب آخر بالسكان - نقول اللهم الا اذا اعتبرنا ذلك من دنيا الواقع .

وفى أعقاب عام ١٩٣٠ غير بريخت أسلوبه فجأة وبدأ يكتب مسرحيات باردة هدفها التعليم وقد أسماها هو نفسه « مسرحيات تعليمية » ولقد تناولت المشاكل التى تواجه الأفراد العاملين من اجل الشيوعية - وهى مسائل القيم النسبية والسلوك العملى . وكانت تمثل فى المدارس واجتماعات الحزب ويناقش معناها الممثلون والجمهور وفى احدى الحالات بعد مناقشة الايديولوجية الكامنة وراء المسرحية غير بريخت نهايتها . وفى عام ١٩٣٧/٣٦ - وكان اذ ذاك فى المنفى كتب مسرحية صورت الحياة فى المانيا تحت حكم النازى تصويرا واقعيا ووجهت الدعوة الى أن يقول أحد « لا » ! يقولها « للخوف والشقاء فى الرايخ الثالث » (وهو اسم المسرحية) . لقد طرحت المسرحية شباكها فوق المجتمع بأسره ولكن الاتزان الذى صور به فصول الحياة اليومية - طواير ربات البيوت لشراء اللحم ، العلماء الذين يعملون بغير حرية رأى - زوجة يهودية تجبر على التخلي عن زوجها الآرى - جعلها مختلفة كل الاختلاف عن آفاق العشرينيات المحمومة .

أما توللر - وكان هو الآخر فى المنفى - فقد أذهبت الحوادث المفجعة فى المانيا كل ما كان عنده من هستريا فكتب فى عام ١٩٣٨ مسرحية « قاعة الراعى » وهى صورة واقعية موفقة تصور الوقفة النهائية لأحد القساوسة وقد ظل حتى ذلك الوقت سلبى المقاومة . كذلك خرج كاريل شابك فى نفس السنة من عزلته التى دامت

عشر سنوات وكتب مسرحية يهاجم فيها سباق النسلح « السلطة والمجد » اتبعها في عام ١٩٣٩ بمسرحية نرسل فيها أم ابنه الأخير الى الحرب . تلك كانت مسرحية « الأم » وهي تكشف عن التغيير الشامل في اسلوب المعالجة بالنسبة لمسرحيات العشرينيات عندما كانت البطولة محاطة بالشبهات . فهذه المرأة مات رجال اسرتها موتاً بطولياً وانما لا طائل من ورائه فزوجها فقد حياته في معركة مضحكة مع قبيلة من الوطنيين ومات ولد وهو يحاول أن يضرب الرقم القياسي في الارتفاع واثنان آخران في صفين متقابلين في حرب أهلية . أما ابنها الباقي فهي تصر في صلابة على ابقائه معها الى أن تسمح أن العدو في الحرب الحاضرة يذبح الاطفال فتأمرة عند ذلك بالذهاب ليقاتل .

يبدى الكتاب المسرحيون الامريكيون نفس التغير فالمررايس مثلاً انتقل من التخيل التعبيري في مسرحية « الآله الجامعة » (١٩٢٣) ومن « الطريق تحت سطح الأرض » (١٩٢٤) خلال صورته الواقعية للحياة السكنية في نيويورك في مسرحية « مشهد شارع » (١٩٢٨) الى « نحن الشعب » (١٩٣٣) وهي صورة بطيئة الحركة للحياة الامريكية ومظاهر الفساد فيها تشبه في مرماها دون مزاياها مسرحية « الخوف والشقاء في الرايخ الثالث » . وبانتصاف الثلاثينيات كان المسرح الامريكي قد ازدحم بكافة مظاهر الحياة الامريكية المعاصرة ، لم يكن يغفل منها شيئاً حتى أنه ليسهل على مؤرخ المستقبل اذا لم يجد الى الوثائق الأخرى سبيلاً أن يلم باطراف التاريخ الامريكي لهذه الفترة من المسرحيات وحدها . ويمكن تقسيمها بصفة عامة الى ثلاثة اقسام تعكس المشاكل الثلاثة الكبرى للسنوات العشر وهي الضائقة وقيام الفاشية ثم احتمال قيام حرب أخرى .

كل مظاهر الضائقة الاقتصادية التي ازدحمت بها مسرحية المررايس « نحن الشعب » عالجها غيره من الكتاب معالجة ادق وابلغ

تأثيرا واحدة واحدة فماكسويل أندرسن كتب تحقيقا عن فساد الكونجرس في شكل مسرحية مثيرة « كلا مجلسيك » (١٩٣٣) والحقوق المدنية دافع عنها جون وكسلي في مسرحية « لن يموتوا » (١٩٣٤) التي قامت على اساس محاكمة ستة اولاد من الزنوج في سكوتسبره بألاباما ودعوة العمال للاضراب جاءت في مسرحية « ستيفيدور » (١٩٣٤) لبيتروز وسكلار ومسرحية « نشيد العلا » (١٩٣٧) لجون هاوارد لوسون ثم مسرحية في « انتظار اليساري » (١٩٣٥) . الروح التي تسود هذه المسرحيات روح تفاؤل لا تتغير كما أن الفعل المسرحي فيها حافل بالامكانيات فمنظم الاضراب رجل جدير بالاعجاب لا تساوره شكوك في اداء مهمته : همومه مقصورة على المعارضة لخطئه . وعليه أن يناضل دهاء مدير العمل وفتور بعض العمال والتمييز العنصري عند البعض الآخر وخيانة قلة أخرى ثم الاتهام الدائم له بأنه « أحمر » ومحب للزنوج « وهو في العادة يموت في المعركة برصاص البيض الساخطين عليه أو يلفق له البوليس تهمة ولكن بعد موته وبسببه تبدأ الأوقات الطيبة » .

كان الكتاب الامريكيون أبعد ما يكونون عن الانعزالية ولذلك انتجوا مسرحيات ضد النازية قبل غيرهم من الكتاب . ظهرت اثنتان في عام ١٩٣٤ احدهما للمررايس وهي « يوم الحساب » والثانية لبيرمان وهي « مطر من السماء » ثم اعقبتهما في عام ١٩٣٥ « الى يوم أموت » لكليفورد أوديتس وقد كتبت مسرحيات كثيرة غير أننا اذا نظرنا اليها من زاوية معينة نجدها مختلفة غاية الاختلاف عن المسرحيات المماثلة التي كتبها كتاب عاشوا تحت حكم النازي ففي المسرحيات الامريكية نجد عنصرا من الافتتان المروع الشيء الذي حدا بأورول لأن يكتب مسرحية « ١٩٨٤ » كما أن مسرحية « الى يوم أموت » تبين لنا خطوة خطوة كيف أن شيوعيا معتقلا يمكن أن يظهر بمظهر الحائن وذلك بأن يوضع مثلا بجانب سائق سيارة مصفحة ذاهبة الى تحطيم وكر شيوعي . وفي مسرحية « يوم الحساب »

يقتبس المراديس وقائع محاكمة حريق الريشستاغ بحيث يظهر المتهمون الشيوعيون فى روايته بأنهم ليسوا أبرياء فحسب بل أن الجرم الذى يحكم عليهم من اجله بالاعدام لم يقع أصلا . وهكذا تكشف هاتان المسرحيتان عن الافتنان بالمدى الذى يمكن أن تشوه فيه الحقائق تحت حكم دكتاتورى كما أن دقة عرض الجريمة يضيف عليها شيئا من بريق القصص البوليسى المتير . من هذه الزاوية تختلف مسرحيات بريخت وتوللر التى كتبها من المنفى ضد النازية كل الاختلاف اذ نجد عنصر التجسس والارهاب على يد رجال العاصفة فى « مسرحيتى الخوف والشقاء فى الرايخ الثالث » « وقاعة الراعى » رهيبا قاتما .

ولعل اكبر مجموعة فردية من المسرحيات الجادة تلك التى تعالج احتمال نشوب حرب عالمية اخرى . وهى تعكس بشكل دقيق موقف امريكا المتغير فى النصف الثانى من السنوات العشر .

أنتج عام ١٩٣٦ ثلاث مسرحيات تدعو للمسالمة . احداها « نعيم المعتوه » لروبرت شرودود وهى تبرز اسوأ الصفات الكامنة فى مجتمع متحضر مثالى بمجرد اعلان الحرب . والثانية مسرحية « جونى جونسون » لبول جرير وهى تخيلية تعبيرية عن المحاولات التى يقوم به شاب مثالى لانتهاء الحرب العالمية الأولى التى يراها لعبة دموية يلعبها الجنرالات . ويكافأ جونى جونسون على جهوده بالحجز سنوات عديدة فى مستشفى للمجاذيب . وعندما يخرج يحاول أن يكسب لقمة عيشه عن طريق بيع لعب الاطفال ولكنه يفشل فى ذلك لرفضه التعامل فى اللعب الحربية التى أصبحت مرة ثانية اللعب الوحيدة التى يقبل عليها الأطفال .

والمسرحية الثالثة لا تختلف عن زميلتيها وان زادت عنهما مرارة وهى « ادفنوا الموتى » لايروين شو وهى قصة ستة جنود قتلى يرفضون الرقاد للدفن فى محاولة منهم لانتهاء الحرب ويستخدم

الجنرالات والساسة كل وسائل الاقناع لحثهم على عمل ما فيه صالح الوطن ويصلى احد القساوسة :

« ايها الرب يسوع .. امنحنا بركتك فى هذا اليوم المبارك واهد جنودنا الصراط المستقيم ليسمحوا بدفن انفسهم فى سلام » .

وفى اثناء حفر القبر لهم يعثر احد الجنود الاحياء على فأر من فئران الخنادق فيقتله ويقدمه للشاويش كرمز صغير لتقدير الفرقة له . وعندما يرفض الشاويش قبوله يحتج الجندى قائلا :

لكم خاب ظنى أيها الشاويش . فهذا الفأر حيوان جد اصيل - لم يكن يتغذى الا على خيرة شباب الولايات المتحدة الذين انجبتهم فى العشرين سنة الماضية ... ألا ترى اكتافه العريضة القوية انظر الى جانبيه الممتلئين وبطنه المستديرة - يا للغذاء الطيب ... كتبة بنوك ، ميكانيكيون ... قادة مجتمع ... فلاحون ...

كانت مسرحيات العشرينيات المعروفة اكثر من غيرها مثل « نهاية رحلة » « وأى ثمن للمجد » تنحو غالبا نحو اصفاء ثوب رومانتيكى على الحرب - والاكيد انها مجدت رفقة السلاح (باستثناء مسرحية الكأس الفضية لأوكيزى) أما الآن فمع احتمال اعادة مثل هذه المسرحيات بعد عشرين عاما على الأقل عاد الى المسرح اخيرا الاشتمزاز الكامل الذى كان ينطوى عليه شعر الحرب لولفرد أوين . وكان الأسلوب التعبيرى مناسبا - عودة الى أسلوب العشرينيات الساخر السلبى .

وباتضح حقيقة نوايا النازى وازدياد معالم الرعب اخذت الصورة تتغير . كانت الليبرالية وهى أم السلبية اثنون هدفا منذ سنوات لتى اس اليوت وغيره ثم اصبحت بعد اتفاقية ميونيخ لعنة لغالبية متزايدة فى العالم الغربى . هاجمها جولد ماكليش فى تمثيليتين اذاعيتين : « سقوط مدينة » (١٩٣٧) « وغارة جوية »

(١٩٣٨) ففي الأولى تسقط المدينة في يد الدكتاتور لمسألة الناس له ولأنهم لا يريدون أن يصدقوا أن تهديداته حقيقية فضلا عن عدم وجود أسلوب لهم إيجابي في المعيشة يجابه أسلوبه . وفي تمثيلية « غارة جوية » تتجه طائرات الاعداء صوب مدينة اوربية غير أن نساءها يرفضن أن يستشاروا فالحرب في عرفهم تجيء وتروح غير تاركة وراءها شيئا أسوأ من حالات حبل قليلة غير مرغوب فيها . وتظهر تحركات الرجال واستعداداتهم الى جانب هدوء النسوة شيئا سخيفا مضحكا ثم تهبط من الأعلى إحدى الطائرات فيخرج النسوة في دعر مفاجيء الى الشارع صائحات :

اكشفن لها عن مآزركن فلن تصيبكن بسوء ! أظهرن لها نعمتكن ! أظهرن لها ضعفكن ! أظهرن لها أنوثتكن ! الى الشارع ! الى الشارع ! جميعا !

وفي الشارع يسقطن جميعا صرعى برصاص المدافع وتمتلئ المسرحيات بعد ذلك بالقيم الامريكية وباليقين والعزم . ففي مسرحية « صخرة الرعد » (١٩٣٩) لروبرت آردري نرى البطل وقد ملأه الموقف العالمي اشمئزا يعتزل المدينة ويعيش في منارة وهناك تراه الحوادث المختلفة التاريخ من نظرة جديدة فيخرج في النهاية ليقاتل وهو يقول :

من أجل نظام جديد سوف يمحو الظلم والبطالة والفاقة والحروب كما محا النظام القديم الطاعون والأوبئة . . . من أجل ذلك سنقاتل ونعمل لا للقتال من أجل القتال وانما لنجعل من القديم عالما جديدا !

ومسرحيتا ماكسويل أندرسن « ببطء ووقار » (١٩٣٩) « وليلة سانت مارك » (١٩٤٢) كلتاهما تصوران رجلا يقود جماعة من الجنود في دفاعهم عن موقع مرتفع والموقع لا يمكن الاحتفاظ به الى ما لانهاية ولكن يمكن الاحتفاظ به بضع ساعات اخرى هامة

والثمن موت محقق • وفى كلتا الحالتين يتلقى اذن القيادة العليا بالانسحاب ففى مسرحية « ببطء ووقار » ينسحب ثم يظل بعد ذلك فريسة للشعور بالذنب • أما فى المسرحية العاطفية « ليلة سانت مارك » التى كتبت بعد ذلك بثلاث سنوات فهو لا ينسحب وانما يحارب ببطولة ويخر صريعا • هذا اليقين الجديد يفسره صوت من الراديو :

ألاحظت كيف أن جنودنا لا يكادون يفتحون فمهم متحدثين عن الحرب أو مناقشين اسباب القتال ؟ لقد لاحظت ذلك • أعرف لماذا ؟ أظننى أعرف • هذه هى أول حرب فى التاريخ لاجدال فيها عن المخطيء أو المصيب فنحن نقاتل من أجل ارواحنا ولكى يبقى الناس احرارا لا يمكنك أن تجادل فى ذلك •

وتنتهى المسرحية بأخوة البطل وهم يهرعون للانخراط فى القتال ويقول لهم أبوهم وهو فوق سِن الجنديّة « اصنعوا عالما جديدا ياأبنائى فالله يعلم أننا فى حاجة اليه » • وقد تبدو مسرحية «مدينتنا» لثورنتون وايلدر وهى تصور مباحج الحياة فى مدينة صغيرة قد تبدو لأول وهلة وكأنها خارج نطاق هذا التيار ولكن الحقيقة أنها مظهر آخر من نفس النظرة الامريكية الجديدة • أن التحول من جو العشرينيات والعائلات العظيمة التى سخر منها المررايس وسنكلير لويس تحول شامل كامل •

ولعل أدهش تطور حدث لكاتب مسرحى واحد على النحو الذى ذكرنا هو ما حدث لروبرت ايْمث شروود • فقد انتقل من المسرحية غير البطولية « الطريق الى روما » (١٩٢٦) التى تقول الشخصية المركزية فيها لهاينبال « أود أن تعلم أن كل تضحية تضحي بها باسم الحرب ضائعة » انتقل منها الى المسرحية المسالمة « نعيم المعتوه » (١٩٣٦) الى المسرحية الوطنية « أب لنكولن فى الينوى » (١٩٣٨) وأخيرا الى مسرحية « لن يكون هناك ليل » (١٩٤١) وهى مسرحية يغير فيها داعية للمسالمة يشار اليه بالبنان معتقداته وينخرط فى صفوف القتال • وقد أصبح شروود نفسه فى هذا الوقت شخصية

قوية ذات نفوذ من دعاة التدخل (قبل بيرل هاربور) ثم سرعان ما اشترك اشتراكا ايجابيا فى السياسة فى وزارة الخارجية .

وقد يبدو كثير من هذه المسرحيات مضحكا مبالغا فيه مغرقا فى الميلودراما . وهى من بعض نواحيها كذلك ولكن تلك الأيام كانت ايضا كذلك واذا كانت الميلودراما هى المسرحيات المبالغ فيها مبالغة تبعتها عن نطاق الاحتمال فهذه المسرحيات لا يتضح طابعها الميلودرامى ، ولا يمكن أن يصل أى تشويه للعدالة الى ما وصل اليه التدبير النازى والتواءاته من تطرف . قد يبدو اليوم مبالغا فيه ما نراه فى « نحن الشعب » لرئيس من اطلاق البوليس النار على المضربين المتظاهرين امام مصنع امريكى . غير أننا نذكر أنه فى عام ١٩٣٢ عندما خرج موظفون بمصنع فورد بديترويت فى مسيرة لتقديم التماس اطلق عليهم البوليس النار فجرح كثيرون وقتل أربعة . واذا بدا أن فى الفاقة المصورة فى هذه المسرحيات شيئا من المبالغة فما علينا الا أن نذكر كيف كان أهالى شيكاغو يقلبون فى صناديق الزبالة بحثا عن الطعام ، وكيف اقترح الرئيس هوفر على أصحاب المطاعم أن يضعوا مخلفات الموائد فى صفايح سعتها خمس جالونات لتوزع على العاطلين . هذا ولم يكن فساد الكونجرس فى مسرحية « كلا مجلسيك » بأسوأ من فضائح هاردنج فى عام ١٩٢٣ أو اساءة استخدام جنرال دوز لاعتمادات الاغاثة أو اقتراح وزير الخزانة ميلون بالتخفيف من الضرائب بعد أن اشتدت وطأة الضائقة الاقتصادية والتي لو نفذت لعادت عليه شخصا فيما حسب الحاسبون بنفع يزيد على نفع مجموع سكان نبراسكا .

ربما كان التبسيط مأخذا أكثر التصاقا من المبالغة فالمشاكل كانت فى وضوح الأبيض والأسود . وعاون النازى بارتدائهم القميص الأسود على رسم الصورة الرمزية كما كان الشيوعيون عند كثير من الكتاب هم اصحاب الأبيض الناصع تحت علمهم الأحمر وليسوا أهلا لارتكاب خطيئة . وفى الوقت الذى ترتفع فيه المشاعر

السياسية عاليا تتضح معظم المشاكل وتبدو بسيطة لكلا الجانبين .
فمن الانصاف أن نقول أن هؤلاء الكتاب المسرحيين كانوا يستخدمون
استخداما مباشرا غير مسبوق مواقف معاصرة ذات طاقة درامية
هائلة . ولا بد أن تنظيم اتحاد في الجنوب كان مسألة لا تقل عنفا
عن صورتها المرسومة في مسرحية سنتيفيدور والسرعة التي بدت بها
الحوادث الحقيقية على المسرح تؤيد وجهة نظري . فقضية ساكو -
فانزيتي وموت المضربين أمام مصنع فورد بديترويت واسساءة
استخدام الجنرال دوز للاعتمادات ومحاكمة حريق الريشستاع كل
هذه مسرحت في مدى عام من حدوثها . ومحاكمة سكوتبور
والمسرحية التي كتبها عنها جون وكسلي « لن يموتوا » حدثتا في
نفس العام أي ١٩٣٤ . ثم أن مسرحيات الحرب كذلك تتطلب
الفورية . في مسرحية « نعيم المعتوه » (كتبت قبل قيام الحرب
بنات سنوات أي في عام ١٩٣٦) تعلن إحدى الشخصيات : أعلنت
الحرب بين فرنسا وإيطاليا ، انجلترا تنضم الى فرنسا ، وألمانيا
تنضم الى إيطاليا . وسوف يجر ذلك ارجل الاتحاد السوفيتي
والامبراطورية اليابانية والولايات المتحدة .

وتعلن التعليمات في بداية مسرحية « ادفنوا الموتى » لا يروين
شو أن زمن الحوادث هو « العام الثاني من الحرب التي تبدأ مساء
الغد » .

ولعل اكبر مثل على تطرف المسرحية السياسية الاميركية هو
التزاوج الفعلي بين المسرح والسياسة في مشروع المسرح الفيدرالي .
فهذا الجزء من سياسة روزفلت الجديدة كان مشروعاً لتقديم العمل
للآلاف العديدة من المتعطلين من عمال المسرح . كانت بدايته في عام
١٩٣٦ وبعد برهة وجيزة عمت الحفلات الفيدرالية كافة انحاء البلاد
فلقد عاون المنظمون على تكوين فرق محلية كما أرسلوا فرقا متجولة
من نيويورك . كانت الاعتمادات قليلة والاجور في أدنى حد ، الا أن
المقاعد لم يزد ثمنها عن دولار وكانت روح الارتجال سائدة في كل

مكان . ففى مدينة مين قامت الفرقة الزائرة بالتمثيل دون مقابل اللهم الا أن أهالى المدينة كانوا يطبخون لهم عشاءهم بعد التمثيل . وفى فالى بولاية نبراسكا وهو مكان لا يزيد عدد سكانه عن ألف نسمة كان عدد من حضروا الحفلة الاولى تسعمائة وخمسين ووجهت المدينة اذ ذاك الدعوة للفرقة بأن تبقى بصفة دائمة . كان المسرح الفيدرالى فى أوجه يستخدم ثلاثة عشر ألفا وكان عدد رواده كل أسبوع يبلغ نصف مليون بينما بلغ عدد رواده الاجمالى خمسة وعشرين مليوناً . لقد افتتحت مسرحية « لا يمكن أن يقع هذا هنا » لسنكلير لويس وهى مسرحية ضد الفاشية فى احدى وعشرين مدينة فى نفس الليلة عام ١٩٣٧ . وفى نيويورك اضطلع المسرح الفيدرالى بمسئولية ثلاث مسرحيات فذة - وهى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » لاليوت (لم تقبل اية فرقة تجارية أن تلمسها) ومسرحية ما كبت اخراج أورسون ويلز ثم مسرحية دكتور فاوستس لماارلو . كما أن المسرح الفيدرالى مسئول عن تنمية فكرة « الجريدة الحية » وهى وسيلة بارعة موفقة تقدم للجمهور مشاكل الساعة الهامة كالاسكان أو احتكار مصادر القوى فى شكل شامل بليغ .

ولسوء الحظ كانت نهاية المسرح الفيدرالى سياسية أيضا . فمنذ البداية وهو موضع هجوم من الجمهوريين كجزء من معارضتهم العامة للسياسة الجديدة . كذلك كانت الشركات السينمائية شديدة المعارضة للمسرح الفيدرالى بحجة عجيبة وهى أنه يسترى جمهور هذه الصناعة الكبيرة . لقد أظهرت الارقام الفعلية ان السينما فقدت جمهورا يقدر بنصف فى المائة بيد أن صحيفة موشون بكتشر هيرالد حذرت قراءها تحذيرا عميقا بأن المسرح الفيدرالى يعلم الشباب بأن الترفيه لا يقتصر على السينما وأن هناك شكلا آخر للترفيه غيرها وفى عام ١٩٣٩ استطاع الجمهوريون أن يقطعوا اعانة المسرح الفيدرالى بتهمة « النشاط اليسارى » ويمكن قياس هذه التهمة بما نسب الى احد الممثلين من نشاط يسارى بأنه قدم الشاى لمثلى

فرقة « مسرح فن موسكو » الزائرة • كما أن احد رجال الكونجرس تساءل بعد اخراج مسرحية « دكتور فاوستس » أن لم يكن مؤلفها مارلو هذا شيوعيا « أحمر » • لقد كان المسرح الفيدرالى ضحية السياسة كما كان وليدها •

لقد تركز الاهتمام فى هذا الفصل على اميركا نظرا لأنها كانت على التحقيق مركزا لمسرح الثلاثينيات بخصائصه • كان المسرح الحقيقى فى المانيا قد انتهى باستيلاء هتلر على السلطة عام ١٩٣٣ • أما فى انجلترا فكان مسرح السنوات العشر خلوا من اية ميزة • فنويل كوارد كان فى الافول - لقد كان كل شىء من طلع العشرينيات الجامعة • وستيفن سيندر نجح لحدا فى مسرحية « محاكمة قاض » (١٩٣٨) فى معالجة موضوع من موضوعات الساعة وهو الصعوبات التى يلقاها قاض فى نظام دكتاتورى • أما التخيلات السياسية لاودن واشروود « الكلب تحت الجلد » (١٩٣٥) - « صعود ف ٦ » (١٩٢٦) - و « على الجبهة » (١٩٣٨) فكانت فى بعض اجزائها لاسعة وممتعة الا أنها كانت تنبض فى مجموعها بعرق العشرينيات فى تعبيريته وسخره • وكان تيرنس راتييجان يبدأ حياته بمهزلة غاية فى الحفة وهى « فرنسى بغير دموع » وبريسلى كان مأخوذا (كما جاء فى مقدمته لثلاث مسرحيات زمنية) بعقدة الزمن وهذه المسرحيات هى « الركن الحظير » (١٩٣٢) « الزمن وآل كونوى » « ولقد كنت هنا من قبل » (كلتاهما ١٩٣٧) •

الحقيقة فى المسرح الانجليزى أن أصبح المنطق المزوق بالمانيكور كان بعيدا كل البعد عن نبض الموقف العالمى • المسرحية الوحيدة التى تعلو فوق كل هذه المسرحيات هى مسرحية اليوت « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ولكنها تسبق الزمن وتنظر الى النبرة المسرحية للسنوات العشر القادمة • ولعل اسوأ لحظاتها هى تلك اللحظات التى تتأمل فيها مشاكل الثلاثينيات مثل خطب الفرسان التى يبررون بها أنفسهم ساخرين من مهازل الدكتاتورية •

أما فى فرنسا فقد كان المسرح مزدهرا • كان جيرودو قد كتب
عديدا من المسرحيات ذات الأثر بما فيها « النمر على الأبواب »
(١٩٣٥) وهى تفوق بمراحل مثيلاتها من المسرحيات المعاصرة
للحرب فى هذه السنوات العشر • كما ان سالاكرو وأنوى كانا
فى عام ١٩٣٩ كاتبين مسرحيين معتمدين من الطراز الأول فى
بلدهما • غير أن التقليد الذى بدعه هؤلاء الثلاثة وصل الى قمته
فيما بعد فى المسرحيات التى كتبت فى فرنسا المحتلة • أن الذى
كان يشغل أذهانهم اذ ذاك : البراعة فى مصيدة عالم خشن ، الشد
والجذب بين غايتين جذابتين الموت البطولى ومقعد بجانب المدفئة -
سوف يكون الشغل الشاغل لمسرحية الأربعينيات • أن اخص
خصائص مسرح الثلاثينيات هو الحاجة الى العمل لمواجهة مشاكل
المجتمع • لم يكن للفرد أهمية فى هذه المسرحيات حتى أن مسرحية
« نحن الشعب » لالمر على سبيل المثال تنتهى دون أن تعرف هل
يعدم البطل الشاب أو لا يعدم • اذ تنزل الستارة على المحامى وهو
يخاطب الأمة جمعا بأن تهب للقضاء على الظلم وهكذا تنتقل
المسرحية الى أعرض المستويات السياسية حيث يكمن الاهتمام
الحقيقى لرئيس • كذلك فى مسرحية « الخوف والشقاء فى الرايخ
الثالث » لبريخت نرى مجموعة جديدة من الشخصيات فى كل
فصل من الفصول الثمانية والعشرين - فهى مسرحية اجتماعية
خالصة • فى كافة هذه المسرحيات عندما يأخذ الفعل مجراه فى
النهاية ، عندما يموت قائد الاضراب أو يذهب الابن للقتال يفترض
أن الفعل سوف يحقق غايته • فالفعل ذاته ايجابى وفى هذا ما يكفينا
حاليا •

وبنشوب الحرب تتغير نقطة التركيز • لقد اتخذت الأمم خطوة
الفعل ووقع الفرد فى شباكه رضى أم لم يرض • فالتركيز الآن
منصب عليه • وفى المسرحية الفرنسية اكثر من غيرها يشتد موقفه
بفعل الضغط والتجربة المريرة •

الأربعينيات

هكذا كتب علينا أن نكون أكبر من حقيقتنا

دوراني « العادلون » لكامي

في نهاية المسرحيات الأمريكية التي تشبه « صخرة الرعد »
يقرر البطل أنه عقد عزمه على العمل . وما أن تنزل الستارة حتى
تدق القلوب ويبدو المستقبل متوردا بنيران المدافع « الشريفة » .
وفي الليلة التالية تسير المسرحية الأوروبية في نفس الطريق . القرار
بالعمل قائم وانما موجة الحماس الأولى ولت . غير أن الملاحظة الدقيقة
تكشف عن تعقيد المشروع كله . ويمكن أن يوصف مسرح الأربعينيات
(تحذلقا) بأنه تحليل للملابسات الفعل من وجهة نظر العميل .

والسؤال الذي يتبادر الى الأذهان هو مدى العلاقة بين الغاية
والوسيلة . أي قدر من الخير يبرره أي قدر من الشر ؟ لقد ظلت
أوروبا غارقة في هذه الورطة الى آذانها سنوات عديدة . فبريخت
الذي كان مركزه كشيوعي ليلة قيام حكم النازي مماثلا لمركزه
كأوربي حر ليلة قيام الحرب العالمية الثانية تناول هذه المسألة
في مسرحياته التعليمية القصيرة . ففي مسرحيته « ذلك الذي قال
نعم » (١٩٣٠) السؤال هو هل نضحى بأحد افراد الحملة لنتمكن
الآخرين من اختراق الجبال حاملين الدواء الذي سيساعد بلدا
باسرها . وفي موقف مماثل في مسرحية « الاجراءات المتخذة »
(١٩٣٠) يتقبل شيوعي شاب ضرورة موته راضيا اذ أن حياته
تهدد الحركة المحلية . ويقتله رفاقه ويلقون به في حفرة لحرق الجير .
يعلق المنشدون :

أي درك من السفالة لانحط اليه لنقضى على السفالة ؟

إذا استطعت أخيرا أن تغير العالم

فما الذى يعز عليك عمله

من أنت ؟

اهبط الى الوحل والرغام

وخذ الجزار بالأحضان

انما غير العالم فما أشد حاجته للتغيير !

عالج تشارلز مورجان نفس الموضوع بصورة أقل تطرفا فى « الجدول البراق » (١٩٣٨) فالعالم فيرز رجل عقد العزم على ألا يلمخ يديه ابدا . تطلب منه الحكومة أن يعلن بأنه يستحق اللوم لاختفاق سلسلة من التجارب قام بها والا فستمنع عنه الاعانة وينهار كل عمل حياته . ولكن لاقتناعه بأنه غير ملوم يرفض أن يرتكب دنيئة الكذب . إلا أن عشيقته تكذب فى الوقت المناسب باسمه فينتابه فى البداية رد فعل من الاشمئزاز لا يلبث أن يزول ومن ثم يبدى إعجابه بجراتها على فعلتها . كذلك نرى أودن يصور لنا ايريك فى مسرحية « على الحدود » (١٩٣٨) وهو داعية من دعاة المسالمة يرضخ فى النهاية لضرورة القتال وهو يعبر عن هذا الموقف العام تعبيرا طيبا عندما يصف نفسه قائلا :

أجهز بندقيتى للشر الذى لا بد منه .

ولكن أى قدر من الشر تبرره الضرورة ؟ هذا هو لب مسرحية كامى « العادلون » (١٩٤٩) التى تتناول حادث اغتيال الارشددوق سيرج الروسى عم القيصر ذلك الحادث الذى وقع عام ١٩٠٥ . تتم مؤامرة محكمة لالقاء قبيلة فوق عربته عند نقطة محدودة من الطريق ولكن عندما تحل اللحظة يرفض البطل كاليف اللقاء القبيلة اذ يرى طفلين فى العربة معه . وينقسم المتآمرون انقساما عنيفا ازاء ذلك

فرأس المؤامرة ستيفان يطلب اتخاذ قرار بلوم كالييف على اعتبار
انه قد لا تسنح فرصة أخرى للاغتيال • فيجيب كالييف :
لن أضيف ظلما جديدا الى المظالم القائمة من اجل عدالة
ميتة •

ويؤازره بقية المتآمرين •

من الصعب أن نتصور بطلا وجوديا مثاليا أحسن من ماكيسار •
ظهور جان بول سارتر ككاتب مسرحي مرتبط بموقف فرنسا اثناء
الحرب • فاغتيال أوريست لكلمنسترا فى أولى مسرحياته «الذباب»
(١٩٤٣) عمل سياسى مباشر لا يبرره الا الأثر الذى سوف يحدثه
من تحرير اهالى أرجوس من العجز والشعور المسيطر بالخطيئة •
وفى مسرحية « رجال بلا ظلال » (١٩٤٦) نرى فى السجن جماعة
من اعضاء المقاومة فى انتظار استجواب النازى وتعذيبهم • أحد
هؤلاء وهو أخ للبطل لا تجاوز سنة الخامسة عشرة ينطق فى وجهه
الذعر ولا ريب فى أنه سوف يضعف تحت الضغط ويدلى بمعلومات
غاية فى الحيوية لذلك نرى الرفاق يقومون بخنقه واخته
جالسة بجواره • وهم على حق فموته على أية حال محقق وانما
بعد تعذيب وحشى وبعد الحاق الضرر الكبير • ويوجز سالاكرو فى
مسرحية « ليالى السخط » (١٩٤٦) هذه المفارقة على لسان ديدى
فيقول :

أنى اغتال وأسفك الدماء لاقتناعى التام بأنى ان لم افعل
ذلك فأنا مجرم :

واذا كان « الشر الذى لا بد منه » يبرره الخلق فالأمانة المطلقة
شئ لا بد منه وحتم الا يكون هناك لبس فى الدوافع وفى ذلك يقول
عضو آخر من اعضاء المقاومة فى « ليالى السخط » •

هل ارفع رأسى كبرياء ؟ كلا

هل اخفض رأسى خجلا ؟ كلا

لا كبرياء ولا خجل

أن التمرغ فى الشعور بالذنب لا يقل سوءا عن الاغراق فى التفكير بالمسئولية فالشعور بالذنب يشل العمل • وفى مسرحية « الذباب » يخضع زيوس وايجستس - الكاهن والسياسى معا - اهل أرجوس لسلطانهما وذلك باثارة شعورهم بالذنب عن موت أجاممنون • وبعد اغتيال ايجستس وكليتمنسترا يبذل زيوس كل ما فى وسعه ليجعل أوريسست والكترا يندمان على فعلتهما لأنه يعلم أن ما من أحد يخشاه غير ذلك الذى يلتزم الوقوف الى جانب عمله • تستسلم الكترا ولكن اوريسست يصر على انه مستعد لارتكاب الاغتيال مرة أخرى • لقد عنى ما فعل ومن ثم ينقذ المدينة •

والمظهر الجوهري الآخر لأن يعنى الانسان ما يفعل هو أن يفهم تماما ما ينطوى عليه فعله • فالطلبة فى مسرحية « من قال نعم » يخبرون الغلام بأنهم قرروا تركه وراءهم فى الجبل • ولما كان هذا معناه الموت المحقق فهو يصر على مطالبتهم بأن يلقوا به من فوق الحافة • ومع أن حماسهم هذه المرة قد فتر الا أنهم يقبلون ذلك باعتبار أن القرار واحد لم يتغير ومن ثم يلقون به • وفى مسرحية « حوض الزهور المحترق » ١٩٥٢ يقدم لنا أوجو بيتى صورة رائعة لهذا الفصل الزائف بين الفعل والمسئولية • السياسى توماسو يقدم الى منزل زعيم الحزب • ويتبين أنه دبر خطة لاغتيال الرجل العجوز بحيث يبدو أن الاغتيال من فعل اعدائهم • عندما يفتح العجوز الباب الأمامى يطلق عليه الرصاص هداف بعيد • ويشرح لنا توماسو لماذا لايساوره أى شعور بالذنب أو المسئولية فى هذا فالقرار اتخذ من زمن بعيد وكما يقول كجزء من سلسلة من الحوادث لا يمكن تجنبها ولا شىء يمكن أن يفعله الآن يوقف حدوثها والفجوة بين القرار والحادث تماثل فى رأيه ما فعله من وضعه للهداف فى مكان :

بعيدا جدا بحيث لا يمكن اعتبار اطلاق النار جريمة بل سيكون مجرد مسألة مهارة وسيتعذر علينا سماع الطلقة .

والأمانة القاطعة التى يتطلبها هؤلاء الكتاب المسرحيون فى شخصياتهم لاتعنى الجمود وعدم الحس فالمعاناة جزء جوهري من الفعل الكامل . وعدم المعاناة هو ما يعد فقداناً للأمانة أو يعد على أحسن تقدير فعلاً ناقصاً . فالمنعزلون فى مسرحيات أنوى اولئك الذين يعزفون عن الحياة هم وحدهم الذين يتجنبون المعاناة . والانعزال لدى أنوى ولدى سارتر أيضاً هو الموت . فأورست لايعانى من الفزع الناشئ عن قتل أمه أقل من أى شخص آخر ولكن ذلك لايجعله يندم أو يتنصل من فعله . وكذلك عندما تحقق سيليا استكمال ذاتها وتخرج كمبشرة فى مسرحية « حفلة كوكتيل » لاليوت يؤكد اليوت ان وهبها لنفسها هذا لن يقلل من معاناتها بأية حال من الاحوال بل على العكس سيزيد هذه المعاناة اذ سيؤدى الى موت شديد العنف .

وليس فى استشهاد هذه الشخصيات شئ رومانتيكى فمعاناتها ليس تكبيرا للشخصية أو لقدرتها العاطفية . يقول ديجو بطل مسرحية « الحصار » لكامى عن قتاله لتخليص المدينة من الطاعون الرمزي :

لقد جف عودى فى هذا القتال وزالت صلابة الرجال فى ومن الخير أن أموت .

وحياة الانسان الشخصية هى ثمن التزامه بالشر الذى لا بد منه . ففي كلتا مسرحيتي المقاومة لكامى تقتحم حوادث العالم الرهيبة بعنف ووحشية مشاهد الحب . « فى الحصار » يقطع مناجاة ديجو وفيكتوريا أنين المرضى وفرقة عربية الموتى حتى تصبح هذه المحاولات الرقيقة مهزلة كريهة . وفى مسرحية « العادلون » قبيل خروج

كالييف لمحاولة الاغتيال فى المرة الثانية تحاول دورا أن تخلق موقفا عاطفيا يبدو فى الظروف العادية امرا طبيعيا بين عاشقين .

دورا : أكنت تحبني لو أنى طائشة خلية البال ؟

كالييف : (فى تردد ثم فى صوت خفيض) أتمنى أن اقول نعم

دورا : (صائحة) اذن قل نعم يا حبيبى اذا كان هذا رأيك وكان حقا . قل نعم فى وجه العدالة ، نعم فى وجه الشقاء وشعب مغلوب على أمره . نعم ، نعم أتوسل اليك ، رغم كل آلام الأطفال رغم اولئك الذين يشنقون واولئك الذين يجلدون بالسياط حتى الموت ..

كالييف : كفى يادورا

دورا : كلا دعنى أقل على الأقل مافى قلبى ولو مرة واحدة ، أنى انتظر منك أن تخاطبني دون هذا العالم الذى تسممه المظالم ...

كالييف : (بوحشية) كفى كفى . أن قلبى لا يراوده حلم سواك ولكننى فى هذه اللحظة لا أملك أن يخفق منى القلب .

دورا : (فى حيرة) فى هذه اللحظة ؟ نعم كنت قد نسيت ...

ثم يخرج ويلقى قنبلة ويعتقل ويعذب ويشنق . وتواصل دورا العمل الصالح غير أن المسرحية تنتهى بكلماتها (التى تكون كصدى لدييجو فى المسرحية السابقة) « أما زلت امرأة » .

هذا هو الثمن الذى يحصل عليه الثوار لقاء فعلتهم وفى مسرحية « الحصار » تعبر النساء المنشيدات تعبيرا بليغا موحيا احياء خفيا بتقبل الأمور كما تجيء :

أينا تكونوا وأيأ كان السيد فهناك دوما ثمرة ناضجة تمتد يدك

لاقتطافها ، وخمر الرجل الفقير ، ونار الحطب التى تجلس الى جانبها
فى انتظار انقشاع المتاعب ...

والنساء أيضا فى مسرحية « غارة جوية » لماكليس هن اللائى
يقدرن مجرد استمرار الحياة حق قدره ويضحكن من هوس الرجال
بالحرب . هذا الاقبال على بسائط الحياة الدنيا وبهذه الروعة شىء
جديد فى الأدب . كذلك نرى الكورس فى مسرحية اليوت « جريمة
قتل فى الكاتدرائية » يردد خوفه من أى تغيير يطرأ على أنفس
مالديهم وهو العيش الهنىء فى ظل البيت . وفى مسرحياته المتأخرة
مناعم الحياة السطحية هذه من مشاربات الشاي والثروة اللذيذة هى
التي تحول بين الكثير من شخصياته والغوص فيما تحت السطح -
وهى وجهة نظر اليوت فى القيام بالفعل .

ولكن أنوى هو الكاهن الاعظم لبسائط الحياة الدنيا هذه
وناقدها اللاذع فى نفس الوقت . فهو يرى الانسانية كلها -
باستثناء بطلاته الشابات الممتلئات حيوية - تقضى حياتها فوق
الشلت الناعمة حاملة بأفخاذ البنات البضة . فى كل مسرحية من
مسرحياته على وجه التقريب يتناول جسم منعم فى منتصف العمر
بالشرح البليغ لذائد الحياة المألوفة . الممرضة العجوز وقد واجهها
ترحيب ميديا بالموت (ميديا ١٩٦٤) تقول :

ميديا أننى امرأة عجوز ولكنى لا اريد أن أموت : لقد تبعتك
وضحييت بكل شىء من اجلك . ولكن الحياة ماتزال مليئة بالطيبات :
الشمس على المقعد عند محطة الأتوبيس ، الحساء الساخن عند
الظهيرة ، النقود القليلة التى اكتسبها الانسان بين يديه ، والقطرة
من ذلك الشىء الذى يملأ خلاياك بالدفء قبل أن تأوى الى الفراش .
ثم كريون وهو يحاول اقناع انتيجون بالتمسك بالحياة
(انتيجون ١٩٤٢) يقول :

..... الحياة كتاب يحبه المرء ، طفل يلعب عند قدميه ، أداة مرنة فى يده ، مقعد تستلقى عليه أمام الدار ... وربما كانت تلك بعد كل شىء هى السعادة ...

• هذه الشهادات فى صف الحياة هى كل ما يطلب عادة حتى تكمل البطلة عزمها على الموت فهى - أى الشهادات - لاتمثل غير نوع من التسوية وعدم الفعالية • فميدىيا تركل الممرضة بكلمة واحدة « رمة ! » وأنتيجون ليست اكثر منها تأديبا فى ردها على ما أسمته « سعادة كريون القدرة » وعند سالاكرو تعرض القضية عرضا جيدا فى « ليالى السخط » وكذلك الجواب • فالرجل الصغير برنار الذى حاول الا يتأثر بالاحتلال الألمانى يقول مجادلا :

مهلا مهلا ! مايزال الانسان يحيا كما كان فى الماضى وما دام الانسان حيا فالأمل دائما موجود •

ويجىء الجواب على لسان جان عضو المقاومة : كلا ففى هذا الليل الذى لا آخر له لا أمل الا فى القتال • •

والاغراء الكبير الآخر لمثل هذه الاوقات هو أن ترى عجلة السياسة والاقتصاد مندفعة كشىء محتوم لا يمكن وقفه • وغالبا مايصور الكتاب المسرحيون الأمر بهذه الصورة ففى مسرحية « النمر على الأبواب » (١٩٣٥) تخفق محاولات هكتور لمنع حرب تروادة اخفاقا لامرد له بالرغم من اتفاقه هو وخصمه أوليس وهما القائدان المضادان اللذان لا يريدان الحرب • فاذا يقفان بالشرفة على اتفاق تام يفسر اوليس : أنت اذن هكتور الشاب ! من المألوف فى ليلة كل حرب أن يلتقى قائدا الشعبين المتحاربين لقاء خاصا فى قرية بريئة على الشرفة فى حديقة تشرف على بحيرة • وهناك يقرران أن الحرب هى اسوأ آفة عرفها العالم • وهما اذ يراقبان الخيالات المهتزة فى الماء واوراق زهرة المانوليا تتساقط فوق اكتافهما ، محبان للسلام متواضعان ودودان ... فهما فى الحقيقة يقطران سلاما ذلك الذى

يشتيه العالم • وعندما ينتهى اللقاء يتصافحان فى مودة وأخوة
واخلاص ويبتسم كل منهما نحو أخيه عندما يستدير مودعا ملوحا
نحوه بيده • وفى اليوم التالى تنشب الحرب • وهذا حالنا فى هذه
اللحظة • أن شعبينا لايتوقعان لنا انتصارا على القدر المحتوم •
لقد منحانا ونحن هنا معزولان معا السلطة الكاملة لأن نعلو على
الكارثة وأن نتذوق أخوة الأعداء الجوهريّة • تذوقها فهى طبق فاخر
نادر النكهة • ولكن ذلك هو كل شئ • أن احدى مزايا العظماء هى
أن يشاهدوا الكوارث من فوق شرفة •

يستطيع الفرد أن ينتحى جانبا فى لحظة هدوء من وراء هذا
الاجراء السياسى الصارم أو فوقه ولكن الاجراء سوف يستمر بعد
ذلك • ومن الناحية الدرامية يمكن لهذه النار المعلقة ، هذه اللحظة
المستطيلة من الصمت قبل اشتعال المأساة أن تكون غاية فى التأثير ،
فالمشهد الرئيسى فى « أنتيجون » لأنوى هو ذلك الذى يحاول فيه
كريون أن ينقذ أنتيجون من أن تقع فى حبائل القانون الذى وضعه
والذى اقتضته اغراض سياسية كثيبة فيقول لها : « انها مسألة
سياسية • • جزء من الصناعة » محاولا فى يأس أن يثنيها عن عنادها
فى الوقت الذى يعلق فيه الفعل مع مصيرها • ولكنه يخفق ويبتلعها
جهاز الضرورة السياسية • انه كما يقول لولده « سيد قبل
القانون – وليس بعده » •

وهناك مشاهد مماثلة فى مسرحية « ملكة بعد الموت » (كذلك
فى ١٩٤٢) لمونترلانت • فيرانتى ملك البرتغال وانيس زوجة ابنه
سرا وتنتمى الى طبقة اجتماعية غير جديرة بمكانته • يصر نصحاء
الملك على اعدامها ومن ثم يدبر زواج يعود على الدولة بالنفع •
فيتردد الملك اذ يجدها أمينة مستقيمة جذابة فى أمانتها فضلا عن
أنه سئم موضوع الحكم كله • وفى مقابلاتهما يتقاربان أكثر وأكثر
ويتصارحان – اثنان من البشر وقعا فى خبائل نظام لا يقرانه جعل
منهما عدوين • وفى النهاية يأمر فيرانتى الملك الجبار باعدامها دون

أن يجرؤ على ابلاغها بقراره . لقد فكر مونترلانت في وقت ما ليؤكد فكرة سحق الضرورة السياسية للفرد وهرسه تحت عجالاتها الثقيلة أن يحبس نفسه في جناحه مشمئزاً من العالم وأن يسأل خادمه خلال الباب : « أتظن أنني سوف أعلن الحرب قريباً على الفونس ملك الأرجوان ؟ » .

فبطلتا هاتين المسرحيتين أنتيجون وأينس هما الصورة المصطلح عليها لثوار الأربعينيات وإن كانت في شكل أكثر مثالية - ودورهما هو أن يقولوا لا : لا للسلطان ولأية تسوية ، ولاغراءات الحياة الصغيرة ، ولل فكرة العرجاء بأن الظلم شيء لا مفر منه ، أن يقولوا لا في وجه القوى المضادة جميعاً وفي وجه المنطق والقسر . وهما الترجمة الرومانتيكية لأعضاء المقاومة عند سارتر وكامى . على أن « ملكة بعد الموت » تحتوى أيضاً على نوع آخر من الثوار لا يقل مثالية وإن قل في الطاقة الدرامية وهو بدرو ابن فيرانتى وزوج اينس فهو مخلوق يحب البيت ويؤثر باعترافه الاسرة السعيدة ويجد في خلقها شيئاً اعظم أهمية من حكم دولة . وعندما يحثه أبوه على تقدير مسئوليته السياسية كوريث للعرش يجيب :

أن مصير فرد لا يقل أهمية عن مصير مليون ولرب روح واحدة تعدل مملكة .

غير أن بدرو كان في غير عصره . فعندما تقسع الكارثة على النطاق الذى يمكن ان يشمل تصفية ستة ملايين من اليهود فلا شك فى أن مليوناً من الأنفس أعظم أهمية من فرد . ولم يستطيع بدرو أن يتحاشى الوقوع فى حبائل الحوادث المحيطة به مثله فى ذلك مثل أى فرد فى زمن الحرب . فما ان تعدم زوجته البريئة الحامل حتى يموت أبوه ويجد نفسه متولياً أمر العجلة السياسية التى يزد ريبها .

ولربما كان بدرو أنسب لما بعد الحرب • اذ أن مسرحيات الأربعينيات هذه كانت تعالج الموقف الخطير للفرد الواقع في حبال الأحداث المحيطة به ، لأشخاص مثل دورا « كتب عليها أن تكون أكبر من حقيقتها » • أن ظروف الحرب الحرجة ذهبت بهذه الشخصيات الى مواقف يمكن أن تسمو فيها الى مكانة البطولة الحقه لو ان الكاتب كان اكثر مهارة • فالبطل المأساوى قمين بأن يكون أهلا للعظمة وأهلا للمعاناه ، والقدرتان كامنتان على سبيل المثال فى صرخة هاملت : لقد اختلت موازين الدنيا - يالللشقاء ويالللحظى العاثر أن ولدت لأصلح أمرها !

كان يمكن أن يردد أبطال مسرحيات المقاومة هذه النغمة •

فبدون المعاناه وشقاء النفس تصبح الشخصية المركزية مجرد بطل من الورق - كما كان فى الثلاثينيات • وبدون العظمة تصبح شخصية قادرة على اثاره عاطفة الحزن لا المأساة - كما سوف يكون فى الخمسينيات عندما تمضى الحوادث الرهيبة الغلابة وكما ذكر جيمى بورتير فى بلاغمة وعنف لم يعد هناك شىء جدير بالعظمة •

الخمسينيات

لم تعد هناك قضايا طيبة يحارب
الناس من أجلها في شجاعة
مهمي بورن

قد نتهم بالبيروقراطية المتطرفة التي تولع وتنتشى بالتبويب والتصنيف غير أننا نستطيع القول بأن الثلاثينيات أنتجت مسرحا يدعو للفعل ويطالب به ، وأن الأربعينيات ركزت على الفرد الواقع في حبال الفعل ، وأن مسرح ما بعد الحرب تركت له عناصر التأكيد كلها منصبة على الفرد لأن الفعل والحاجة اليه قد مضى زمنهما وانقضى . واذا كانت هناك للفرد مشكلة فمشكلته الآن هي انعدام الفعل . فمع الحقيقة المعلومة من أنه لم تعد هناك قضايا طيبة يحارب الفرد من أجلها في شجاعة كمتنفس ومخرج له يصوره الكتاب المسرحيون اليوم كمخلوق واقع تحت ضغط شديد من روابطه العائلية والقوى الاجتماعية العريضة واحساس ملح بعدم الجدوى . ولعل القيم الايجابية الوحيدة التي يثابر كتاب الخمسينيات المسرحيون على دفعها هي انفرادية الفرد الذاتية (أو تماسكه) الى جانب علاقته بغيره من الناس . فمسرح الخمسينيات لذلك بالمقارنة بأية مجموعة أخرى من المسرحيات منذ بداية القرن يعنى أكثر من غيره بالناس ليس غير .

وهذا هو ما يجعله مختلفا كل الاختلاف عن مسرح العشرينيات ولو أن عشرينى السنين متشابهتان من وجوه شتى . لقد قال دوس باسوس وهو يتطلع من العشرينيات الى الثلاثينيات :

الغول امامكم والخنزير المتورد من ورائكم .

وردد بريخت القول وهو ينظر فيما وراءه الى الأربعينيات :

لقد تركنا وراءنا مشاكل الجبال

وتواجهنا الآن مشاكل السهول

لقد احضرت الخمسينيات العربية كاملة العجالات ووجوه التشابه بينها وبين العشرينيات بينة . فكلتاها جاءتا بعد حرب وكلتاها نعمتا برخاء لم يسبق له مثيل - على الأقل فى نواح معينة . وكلتاها احستا بشعور الذى يطفو غير آمن فوق بحر من أهواء السلع الاستهلاكية .

وهناك تشابه مماثل فى المسرح فمسرحيات الخمسينيات كانت تفتقد مرة أخرى الأوضاع السياسية المعينة التى كانت هى المؤلف اثناء الثلاثينيات والأربعينيات وليس هذا بالشئ المدهش فالمشاكل الكبيرة العاجلة التى فرضت نفسها فرضاً على حياة الناس فى الغرب لتتحول الى دراما كالضائقة العالمية والاحتلال الألمانى كان قد مضى زمانها وانقضى . والمشاكل التى بقيت كالقنبلة والحرب الباردة والمجاعة فى الدول المختلفة كانت من الضخامة والبعد بقدر لم يسمح باستخدامها فى المسرح . فلم يكن بد من أن يكون مجال المسرحيات مرة أخرى هو المجتمع فى المقام الاول على أن هذا يعيدنا الى الفرق الجوهري بين الخمسينيات والعشرينيات . فالكاتب المسرحي العصري يشعر بكيانه داخل المجتمع الذى يكتب عنه ، مخاوف شخصياته وحسراتها ، مخاوفه هو وحسراته فان لم تكن كذلك فعطفه على الأقل عليها . فى الطرف الآخر كان كاتب العشرينيات شخصاً متعالياً منعزلاً ينظر من الخارج الى دنيا يكرهها . لقد رسم شخصياته كرموز لمجتمع منحل وظلت مع الأيام لعباً كريهه . ما من احد يذكر مستر زيرو أو ابن البليونير الا على انهما فكرتان من الأفكار ليس غير . أما شخصيات الخمسينيات : ويلي لومان وستانلى

كوفالسكى وجيمى بورتر وبياتى برانيت وآرشى رايس ، حتى الأفاقون كحانوتى بيكيت ديفيز كليها تحيا وتمشى كمخلوقات حقيقية ، كأفراد . صحيح أن لهذه الشخصيات صفتها المميزة كممثلين لمجتمعهم ولكن هذا يظل نبرة اضافية لوجودهم الشخصى .

ونستطيع أن نرى مثالا واضحا لهذا التباين بين الفترتين العشريتين فى مسرحيتى « الآلة الحاسبة » لالمر رايس (١٩٢٣) وموت قومسيونجى لآرثر ميللر (١٩٤٩) فكلتا المسرحيتين تصوران رجلين صغيرين هما جزءان ليسا بذى أهمية مثلهما مثل قطع الغيار فى جهاز الرأسمالية الضخم . فكلا الرجلين مغموران فى بيئتهما ، واتجاهاتهما التى شكلها المجتمع المادى تشكيلا تاما موضع نقد شديد من المؤلفين اليساريين على انه بالرغم من وجوه التشابه هذه فان المسرحيتين على طرفى نقيض وعلة ذلك كما أشرنا من قبل أن ويلى لومان شخص من الأشخاص أما مستر زيرو فليس كذلك . (ويمكن أن يكون اسم لومان قصد به الايحاء بأنه رجل منحط وهى الترجمة الحرفية للاسم مقدما بذلك صورة مماثلة تماما لمستر زيرو ولكن اذا كان الأمر كذلك فعدم دفع الفكرة وفرضها تعزز وجهة نظرى اذتقدم دليلا مرشدا عن مدى دفع المغزى العام فيما وراء الشخص وقليلون من يلاحظون هذا المعنى الداخلى لاسم لومان وعلى أية حال فأول ما يذكره الواحد عنه هو (ويلى) فأرثر ميللر يعالج موضوعه بعطف وحزن اما المررايس فيعالجه فى كره وارتعاب . والواقع أن ميللر يعبر عن الكثير من اتجاه الخمسينيات عندما تنفجر ليندا لومان ساخطة على تصرف ولديها ومعاملتهما المتحجرة لأبيهما (فقد تركاه وحده فى ملهى ليلي وخرجا مع فتاتين) قائلة فى اصرار « لابد من العناية بمثل هذا الشخص » ولسوف تبذل العناية بالفعل على مدى الخمسينيات .

واستخدامنا « الخمسينيات » هنا فيه بحبوحة بحيث يشمل اية مسرحية تنبض بصفة خاصة بروح ما بعد الحرب . لقد اوذيت

العلائق الشخصية فى مسرحيات الحرب وكان ذلك جزءا من الثمن الذى دفع لحساب الفعل الضرورى على أن بيت القصيد كان بالفعل قد تغير فى مسرحية ميللر التى كتبها عام ١٩٤٧ وهى « كل ابنائى » فجسامة الخيانة التى ارتكبها جوكيلر عادت عليه بالوبال وذلك بالاثر الفادح الذى جلبته فيما بعد على عائلته . لقد خان فوق كل شىء مسئوليته كإنسان وكأب ولقد عالج جون هوايتنج نفس الموضوع فى مسرحية « يوم القديس » (١٩٤٨) « وأنشودة التقدم » (١٩٥٢) كما عبر عنه أوجوييتى تعبيرا بديعا فى مسرحية « حوض الزهور المحترق » (١٩٥٢) فالشخصية الرئيسية فى هذه المسرحية هى شخصية السياسى جيوفانى وهو رجل يضع السياسة فى المقام الأول ثم من بعدها الناس وظل كذلك الى أن انتحر ابنه الشاب - اذ لم يجد ما يحبب اليه العيش فى حوض الزهور المحترق وهو ما تحول اليه العالم بفعل والديه . كان الفراغ الروحى يفرغاه كما حدث فى العشرينيات . وكان هؤلاء الكتاب يرفعون جبهة صوتهم استنكارا له - كذلك الاستاذ المذعور فى مسرحية بريستلى « شجرة الزيزفون » ١٩٤٧ الذى كشف عن اربعة صفوف مختلفة من خيبة الأمل بعد الحرب داخل نطاق عائلته ذاتها - ثم لم تلبث اصوات التحذير أن تخفت حدتها شيئا فشيئا . فجون هوايتنج لم يكتب شيئا بعد عام ١٩٥٢ لمدة تكاد تقرب من عشرة اعوام . ونرى كريستوفر فراى فى مسرحية « فينوس موضع النظر » (١٩٥٠) يجعل من موضوع التداخل الشخصى مجرد اشارة غير محسوسة أو « رسالة » عابرة وظل الحال كذلك بل ربما بصورة أهون وأضال فى مسرحيات دينس كنان . كان أوان التحذير فيما يبدو قد مضى وانقضى . وكان الكتاب الجدد وعلى رأسهم بيكيت و يونسكو قد بدأوا يكتبون مسرحياتهم التى تقطر ذاتية من اعماق الفراغ . (يلاحظ أن ظهور مدرستهم يتفق اتفاقا دقيقا مع أحلك ساعات الحرب الباردة وزمهريرها ولو أن الاتفاق والمصادفات قد تذهب بنا مذاهب بعيدة المدى) .

ومسرحية بيكيت « فى انتظار جودو » ١٩٥٢ كانت من احسن مسرحيات هذه العشرية فشخصيتا الأفاقين فيها بملاهما وخوفهما من الالم وفتات الحب والكره عندهما صورة مصغرة بالغة التأثير لحالة الجنس البشرى كله وهى حالة لا تتطلب فعلا أو ليس فى الفعل جوابها اذ لا يوجد فيما يرى فعل يمكن عمله « لاشئ يعمل » لقد رسم تشابك فى العشرينيات صورة مماثلة فى « آدم الخالق » (١٩٢٨) ووصل الى نفس النهاية العدمية غير أن شخصيات تشابك كانت دمي مسلية تعبر عن امتعاضه الساخر بخلاف شخصيات بيكيت فهى اكثر عمقا اذ كان هو نفسه يشاركها شكوكها وريبها .

ولعل يونسكو أكثر من بيكيت التصاقا بمسرحياته كجزء من العالم اما يونسكو فموجود فيها كفريسة للعالم فالرجل الصغير صاحب الشخصية المركزية الذى لا يكاد يتغير يعانى اشد الوان العذاب المرعب فهو مجبر على أن يتزوج فتاة ذات ثلاثة أنوف ، ويتخمه الأقارب والمستخدمون بالطعام فى محبة ووحشية . وفى مستراح داره تأخذ جثة فى النمو حتى تصل الى طول ثلاثين قدما (تسعة امتار) . وجميع أصدقائه يتحولون الى قطيع من وحيد القرن . كذلك تحدث حوادث فظيعة « للبروفسور تاران » فى مسرحية آداموف بنفس الاسم (١٩٥٣) . هذه المسرحيات انما هى تجسيم درامى لمخاوف الكاتب ذاته . وقيمتها أن الجماهير تشترك فى هذه المخاوف ولعل هذا هو ما يمنعها وغم جنونها من أن تصبح مجرد تخيلات واهواء .

ينضم الى هؤلاء الكتاب جان جينيه كاتب فرنسا الحديثة الملقب بالكاتب المسرحى اللعين فقد ذهب بفكرة التوحد مع جمهوره الى اقصى مدى غير متوقع . فأحد موارده الهامة التى يستمد منها كتاباته اصراره على أن كل فرد فى المجتمع البورجوازي هو فى

الحقيقة مثله (ولعل هذه الفكرة لاتبعد كثيرا عما ذهب اليه الكتاب المسرحيون اليساريون فى العشرينيات) . العجيب فى الأمر أنه يعتبر نفسه لصا مخادعا خائنا شاذ الجنس منحرفا ساديا وماسوشيا وفوق ذلك أهلا للاغتتيال - وبهذا الشكل يكون الجمهور مثله . فجينييه يستبعد بذلك كل الفضائل المعتمدة كلغو وهراء مقسدا اخوة الشر - هكذا دون لف أو دوران - كالحير الوحيد الممكن فى عالم هو بالضرورة شر . فبيكيت ويونسكو يفرقان نفسيهما فى شقاوة الانسان وشكوكه وشعوره بعث حياته وعدم جدواها أما جينييه فيسير فى نفس الطريق الى غايته الرومانتيكية .

الموجة التالية من الكتاب المسرحيين فى الخمسينيات ، وقد جاءت هذه المرة من انجلترا ، انصرفت عن حالة العبث واليأس هذه وأعادت الى المسرحية الاصرار السابق على العلائق الشخصية مع فارق بسيط . فبدلا من أن تكون العلائق الشخصية هى أعلا قيمة فى الحياة (واهمالها من أجل قيمة أقل يكون بذلك كارثة عظيمة) فهى الآن أى العلائق الشخصية القيمة الوحيدة الباقية . فالكتاب المسرحيون الجدد يجيئون اليها كملجأ من اليأس وعدم الجدوى . فالتدخل العاطفى وعمق الاحساس والتماسك تلك هى السند التى أقاموها لتعزيز الصرح المتداعى . فنرى جيمى بورتير « انظر الى الوراء بغضب » (١٩٥٦) وحياته حلقة متصلة من الكبت الطويل يحكم على الآخرين بمقدار ما لديهم من احساس . وفى المسرحية التالية لأوزبورن وهى « المرفه » (١٩٥٧) ترفض البطلة الشابة حياة رضية سعيدة فى عالم خطيبها الثرى لأنها قررت أن تظل مع عائلتها التعيسة وكما تقول :

لم يبق لنا غير أنفسنا وعلينا بشكل من الأشكال أن نجد لها السبيل ، لم يعد لنا غير أنفسنا .

جرم خطيبها انه منفصل عن آلام الآخرين . وفى مسرحية

« حساء الدجاج بالشعير » (١٩٥٨) لوسكر تقول أم روني وهي تضم ابنها الواهم :

رونى أتسمعنى ؟ لابد لك من أن تهتم لابد من أن تهتم والا تموت .

هذا وروبرت بولت فى مسرحيته « النمر والحصان » (١٩٦٠) يعالج نفس النقطة وهى الحاجة الى التداخل ، التداخل من أجل الافراد لا من أجل القضايا . وفى مسرحية « رجل لكل اوان » (١٩٦٠) يكشف نفس المؤلف عن فكرة من التماسك الشخصى مختلفة جدا عن أى شىء كان يمكن أن يقبل فى الأربعينيات . فسير توماس مور الذى يصور على أنه شخصية عظيمة لا يلقي بالا للأحداث السياسية فى عصره طالما أنه هو ذاته لا يتأثر بها . فهو يرفض أن يدلى بشىء يخالف ضميره ولكنه فى نفس الوقت يرضى بالأا يفصح عن معارضته لهنرى الثامن . وشبيه به بطل ارشيبولد ماكليش فى مسرحية « ج . ب » (١٩٥٧) والمفروض انها ترجمة عصرية لسفر يعقوب ولو انها فى الحقيقة لا تحمل ارتباطا بالحاضر اذ لم ينجح ماكليش فى جعل شخصياته عصرية الغاية - فهى مثلا تجاوب على تحرب هيدروجينية بايمان من العهد القديم بأنها نقمة الالهة على ضحاياها من الافراد . غير أن ج . ب نفسه ينطق بروح الخمسينيات عندما يعلن بكلمات سفر يعقوب .

سأظل حتى الموت متمسكا

بأيماني لا احيد عنه قيد أنملة

قبل ذلك بعشر سنوات أو خمس عشرة سنة كان السؤال الهام الذى يسأل هو عند أى حد ينبغى أن يحيد عن ايمانه . فبعد كل البلايا والمصائب التى هطلت كالطر فوق رأسه ينتهى يعقوب الى انه مهما تسو الاحوال ومهما يبد من عدم الجدوى فما يزال فى

الامكان أن يحب الناس بعضهم بعضاً فتماسك الشخصية والعلائق الشخصية هما الحماية الوحيدة من الفراغ .

لقد صور آرنولد وسكر تصويراً دقيقاً التغير التام الذى حدث منذ الثلاثينيات فى ثلاثيته عن عائلة كاهن . تبدأ المسرحية الأولى « حساء الدجاج بالشعير » (١٩٥٨) فى عام ١٩٣٦ اذ نرى أسرة كاهن مشغولة بعمل المظاهرات ضد الفاشية بينما يتأهب أصدقاؤهم للرحيل للحرب الاهلية الأسبانية وهناك تطلع واهتمام بمستقبل الاشتراكية . الجو معبأ بروح من التفاؤل والنشاط السياسى . والمسرحية الاخيرة فى الثلاثية « أنى أتحدث عن بيت المقدس » (١٩٦٠) تجرى حوادثها فى اواخر الخمسينيات ونرى فيها أدا ابنة الاسرة وزوجها ديف فى بيت فى الريف . ديف يحاول أن يتكسب عن طريق انتاج الأثاث المصنوع باليد . وهو يفسر لماذا ترك المدينة فهى تهدر آدمية الرجال فى المصنع الذى كان يعمل به . اما هنا فى الريف :

ذلك الجرن سيكون ورشتى . هناك سوف أعمل وهنا على بعد عشر ياردات منى ستقيم اسرتى حيث أستطيع أن اراهم واسمعهم ولا أريد أن اتزوج من أغراب فقد رأيت المدينة تجعل من الأزواج والزوجات أغرابا ولكن ذلك لن يكون لى ولزوجتى ! .

تضاءلت أمانى الاشتراكية العريضة التى عرفناها فى «حساء الدجاج بالشعير» الى مجتمع العائلة . لم تعد المنظمات والحلول الحاطفة شأنها شأن البطل - لم تعد مقبولة . الناس الآخرون هم وحدهم من يعتد بهم .

وهناك امثلة عديدة لهذا التركيز السائد على الافراد . فالكاتب مونترلان الذى كتب خلال الحرب مسرحيات رمزية سياسية مثل « ملكة بعد الموت » فضل الآن أن يتفحص التوتر النفساني بين اعداد صغيرة من الشخصيات - وهو موضوع قد يكون انسب

نشكل القصة البروستية (نسبة الى بروسست) • ومن انجح المسرحيات فى السنوات الاخيرة فى لندن مسرحية لهارولد بنتر اسمها « الحارس » (١٩٦٠) وهى تركز كلية على العلاقة بين افاق واخوين يحاول أن يكسب رضا كل منهما • تقع حوادثها فى غرفة عجيبة الشأن وليس لأحد من الشخصيات الثلاث أى اتصال ملحوظ مع العالم الخارجى • فضلا عن أنهم بخلاف أفاقى بيكيت فى مسرحية « فى انتظار جودو » لا يناقشون الموضوعات الأزلية عن معنى الحياة • كل ما يفعلونه هو أنهم يتعاركون عمن ينام على سرير معين أو يضعون الخطط أو يتدمرون • ومصدر التسلية فى المسرحية يجرى مباشرة من الطريقة التى يفعلون بها هذه الاشياء • وفى أحسن حالانها تعد جوهر المسرحية الطبيعية •

ويمكن أن نقارن بها مسرحية لجاك جيلبرولو اختلفت عنها غاية الاختلاف وهى « الصلة » (١٩٦٠) فهذه مسرحية عن مدمنى المخدرات الذين نراهم على المسرح فى انتظار نشقة الهيروين أو متسكعين بغير هدف فى حوار بديع طبيعى • وأعطيت المناظر خدعة كاطار لوحة من خداع البصر حتى تبدو أكثر واقعية •

وتقول الرواية ان كاتبها جمع سخافات حقيقية وطلب اليهم أن يمثلوا نصا كتبه • فعندما يصعد الى المسرح ليشكو من انهم لا يلتزمون النص يستنتج الجمهور من هذا أنهم يرتجلون الثثرة • ثم أن مصورا فوتوغرافيا يصور فلما لهم يظل يتمتم مدهوشا : « هكذا تكون هكذا تكون فى الواقع » ويأمل جيلبر أن يشارك الجمهور هذا الرجل فى تصديقه ولكن معظم الجماهير لا تفعل ذلك نظرا لما فى الرواية من تضاربات غير أن نية جيلبر هى الرابطة هنا • « هكذا تكون فى الواقع » يمكن أن تؤخذ كشعار لمسرحيات حديثة عديدة لقد عرض علينا كيف يكون الأمر فى الواقع فى سالفورد وفى ستينى وفى ليفربول عند بناء حائط فى غرفة نوم طالب جامعى • وهذا الأسلوب فى اعلى درجاته جدية كما فى

« الصلة » يبدو امتدادا للطبيعية - وعمليا هو ضرب من السلوكية، كلمات مأخوذة من كراسة مذكرات عالم فى الاجتماع • وفى الطرف الآخر المقابل للجدية هو مجرد انغماس فى اللون المحلى • على أنه فى كلتا الحالتين يميل الى الاعتماد على المكان المعين وعلى السير دون حبكة أو فكرة •

هذه السلوكية فى الواقع هى الحد الاقصى للتركيز على الناس فى ذاتهم • على الأقل ثلث مسرحية ألون أوين « التقدم الى المنتزة » (١٩٦٠) يمضى مع اربعة شبان يضيعون الوقت بالطريقة التى يضيعه بها الشباب • وربما يبدو ذلك من حيث الشكل المسرحى غاية فى التحرر ولكنه فى الواقع محدود جدا • والناس لا يختلفون أينما وجدوا والجماعات غير العادية كمدمنى المخدرات مادة أنسب فى العادة لبرنامج تسجيلى •

أما مسرحية الستينيات فيجمل بها أن تنصرف عن الغاية السلوكية وعندى من الظن والأمل أن يكون اتجاهها نحو شيء أكثر حدة ونشاطا - وذكاء ، شيء أكثر اهتماما بالمسائل الخلقية ، شيء يشبه فى الواقع عمل اريك بنتلى ومثاليتته فى الكاتب المسرحى كمفكر •

الجزء الثاني

الأسلوب

نحو مسرحية شعرية

يرغب الشعراء دائما في كتابة المسرحيات ، كما أن الكتاب المسرحيين يراودهم الشعور بأن مسرحياتهم تزداد جودة اذا كانت شعرا . والفكرة هي أن الشخصيات الدرامية يجب أن تكون اكبر من الحياة كما أن اللغة الدرامية يجب أن تكون اكبر من النثر الذي تحدث به جنتلمان موليير البورجوازي دون أن يدرك . ولقد ذهب البعض في أخذهم بهذا المذهب الى حد التمسك بأن الدراما مالم تكن شعرية فهي ليست من الدراما الحققة في شيء .

والدراما الشعرية عند الكثيرين معناها لسوء الحظ أن تكون شيكسبيرية ولعل أفحل الذنوب التي سوف تواجه شيكسبير يوم الحساب هو الانتاج الدرامي لمقلدية فلغته السخية ووزن ابياته أن هما الا شرك شعري وقع في حباله كتاب مسرحيون على مدى ثلثمائة عام وما يزالون يقعون . عندما كنت ادرس في مدرسة للدراما في امريكا اذكر أن طالبا كتب مسرحية شعرية كانت موضع اعجاب كبير وكانت حوادثها تجري ابان الحرب الأهلية الامريكية . يقول ضابط من ضباط اليانكي في أحد سطورها عن ابنه البطل :
لقد مات كما يموت الملوك - هذا الغلام .

مثل هذا الجمال المعمول - غير الحر - ما يزال يتخلل كثيرا من المسرحيات الحرفية ولعل أول ما يشعر المرء في أغلب الاحوال بأن المسرحية الجديدة في المسرح منظومه هو وقع مقاطعها وانتهاء المعنى عند انتهاء السطر . والمتفرج العادي اذا لحظ الشعر دون أن يجده مضحكا فمن المحتمل أن يستجيب له - كذلك يبدو أن بعض النقاد يفعل ذلك . وفي رأى الكثيرين أن مسرحية « اليصابات الملكة » (١٩٣٠) هي خير ما كتب ماكسويل أندرسن . فلغتها وضربها

الموسيقى وأسلوبها وموضوعها مستقاه كلها من روح العصر فيما عدا الفتوة فهي غائبة مفتقدة والمسرحية رغم جودة صنعتها أن هي الا مأساة تقطر بالمشاعر وربما كانت أولى بباكورة القرن الثامن عشر لا السادس عشر أو العشرين . فأنت ترى في اليصابات واسكس رغم فحولة اعمالهما ورهبتها مجرد شخصين لطيفين .

مثل هذه المسرحية ليست اخراجا جديدا وليست اقتباسا فهي ليست في قدر « فرمير » لفان ميجيرن أو في قدر عمل فيلاسكينز ورمبرانت المجدد على يد بيكاسو . انما هي مجرد تدريب في قرض الشعر . عمل نفس الشيء في انجلترا لورنس بنيون وجوردون بوتوملي اللذان كتبا سلسلة من المسرحيات الشكسبيرية الاسكتلندية وخير ما توصف به أنها الابناء غير الشرعيين لتخاريف ما كبت . لقد قلب بوتوملي في مسرحياته المتأخرة بدرجة مقبولة عناصر من مسرح نو فجاءت النتائج شائقة من الناحية الفنية ليس غير وذلك لتخصصها القاصر على اهل الطريقة . على أن كاتبها اميركيا هو بول جودمان حقق فيما بعد عملا ممتازا وذلك بأن كتب مسرحية كاملة على طريقة نو من حيث الشكل هي « اطفئ النور » وموضوعها حادث من حوادث المرور .

واضح أن هذا النوع من التطعيم الأكاديمي ليس السبيل الى المسرح الشعري الحديث (اطفئ النور بعد كل شيء يمكن القول بانها تجمع بين التقليد والواقع العصري ولو أن ذلك قد يحط من قدر الفكرة الى الأبد) كما أن عمل كتاب مثل كلوديل ويتس لن يؤدي ايضا اليه ، فلقد كتبوا شعرهم في الشكل الدرامي دون أن يبذلوا شيئا من العناية بمتطلبات المسرح . وقد لا ينطبق هذا على كل ما كتبوا ولكنه ينطبق على غالبية « فالياء ذات الظل » (١٩١١) مكانها المناسب في مجموعة شعره لا بين مسرحياته . كذلك « فسحة الظهيرة » (١٩٠٦) و « الحف الحريري » (١٩٢٢) اللذان كتبهما

تدو بل سوف يصيبهما - بعد ان تخلق جدتهما - ما أصاب
« سنسى » لشيلى فهى تذكر ولكن لا تمثل

أين اذن يكون الطريق ؟ ان اى مناقشة للموضوع يجب أن
نبدأ باليوت • لأنه فى شعره وهو درامى جدا قد ادخل أسلوبين
من النظم انتفع بهما كثير من المسرحيات الشعرية الحديثة • فلقد
ادخل اولا التكرار الذى يركب الرأس :

ما هذا الصوت ؟

أهو صرير الريح تحت الباب ••

وما هو هذا الصوت الآن ؟ ماذا تفعل الريح ؟

مرة ثانية لا شىء لا شىء •

الا تدرى شيئا • الا ترى شيئا ؟

الا تذكر شيئا ؟

الفصل ١٩٢٢

وأدخل ثانيا وهو الأهم الوضوح والشكلية العجيبة فى :
لم تكن هناك معلومات فواصلنا السير ووصلنا فى المساء ،
فى موعدنا ، ووجدنا المكان ، تستطيع أن تقول أن الأمر مرضى •

(رحلة المحموس ١٩٢٢)

أعاد اليوت الى الشعر ألفاظا وعبارات عادية وهذا بغير ريب
واحد من أهم ما حققه، ولا نقصد بذلك الألفاظ المعبرة التى تستخدمها
الطبقة الدنيا بل نقصد الألفاظ الادارية الروتينية التى تستخدمها
الطبقة المتوسطة والتى تبدو نقيضا للشعر فكلمة مرضى (ترجمتها
الانجليزية) واحدة من هذه الكلمات ولكنها فى وضعها فى البيت

الشعري رائعة • ولقد كان لهذه الصفة أى التعبير المباشر غير المزخرف أثر رائع بعيد المدى على الشعر الدرامى الحديث • ولتبين هذا الأثر والتعرف على قدره ما عليك الا أن تقارن الوضوح الصارم لترجمة جيدة حديثة للتراجيديا الاغريقية (كترجمة فيليب فيلاكوت « للأورستيا » طبعة بنجوين) بالترجمة الخيالية المغربية للجلبرت مورى وأسلافه فى عصر فيكتوريا ••

وعندما بدأ اليوت نفسه يكتب مسرحياته فى الوزن المعروف بالبحر الأيامبى (الرجز) الذى جعله القرن التاسع عشر ملحوظا بشعريته ، وقرر أن يستبدله بمجموعة كبيرة متنوعة من الأوزان وضروب التوقيع وأساليب النظم الحديث اذ أن الشعر فى رأيه لا ينبغى أن يكون مجرد متعة اضافية للجمهور المثقف أو طبقا آخر الى جانب الطبقة الرئيسى وهو المسرحية وانما ينبغى أن يكون منظما حساسا لتجاوب الجمهور • فى الجانب الآخر من الأطلنطى كان ارشيبولد ماكليش يطرح هو أيضا البحر الأيامبى وانما لسبب مختلف قليلا • فهذا الضرب يميل عند نهايته الى اعلا بينما اللهجة الامريكية تميل عند النهاية الى أسفل • على أن اليوت وماكليش التقيا فى عزمهما على ايجاد مسرحية شعرية حقيقية للقرن العشرين •

وكان من حظ المسرحية الاولى لاليوت وهى « جسريرة فى الكاتدرائية » (١٩٣٥) أن كانت نقطة البداية وفى نفس الوقت قمة المحاولة لاستخدام الشعر الحديث كلغة للدراما • لقد حقق جميع اهدافه فى هذه المسرحية • فاللغة على لسان الشخصيات بدت أمينة وطبيعية بينما الضروب والأوزان عكست عكسا دقيقا تغيرات الحال والمزاج • والأمثلة كثيرة فى ثنايا المسرحية على أننى أضرب مثلا بمقطوعة تتحدث فيها الجوقة عن الشئون الصغيرة فى حياتهم اليومية ثم بعد ذلك عن الخوف الجديد الذى استولى عليهم والانتقال واضح وسليم •

شهدنا حوادث الميلاد والموت والزواج
ومرت علينا شتى الفضائح

وعرفنا الضحك واللغو والثرثرة
واختفت فتيات عديدات دون
أن يعرف أحد أين أو لماذا
وبعضهن لن يستطعن ذلك

والآن يستولى علينا خوف عظيم
ليس من واحد بل من كثير
كخوف الولادة والموت

عندما تراهما وحدهما منفصلين فى فراغ •
نحن خائفون من خوف لا نعرفه لا نستطيع ان نواجهه ولا احد
يدرى كنهه •

قلوبنا ممزقة وأمخاخنا كالبصلة ذات الطبقات •

وارواحنا ضائعة ضائعة فى خوف نهائى لا يدري أحد كنهه •
عند نقطة معينة فى هذه المسرحية يستخدم اليوت قافية
ثنائية ليوحى اىحاء بديعا بسطحية الاغراء الأول واذ يستخدم
ضربا آخر من القسافية الثنائية يستطيع اعطاء أثر مضاد
تماما وهو حالة توماس الجديدة ، حالة الهدوء المقيم • فبهذا النظم
الدرامى المتنوع الجديد لابد أن أى شىء قد بدا ميسورا الا أن
« جريمة قتل فى الكاتدرائية » حالة خاصة فهى مسرحية من طراز
الباجنت ، حية اللوحات خلاصة المناظر تجرى احداثها بعيدا فى عهد
بعيد كما تشتمل على جوقة - وهو أمر طبيعى - قوامها اهالى
كانتربيرى • غير أن الصعوبات بدأت فى الظهور عندما حاول اليوت
نفسه وغيره من المسرحيين أن يوسعوا نطاق هذا الشعر الدرامى •

كان فى مقدور أودن وسبندر وماكليس أن يحققوا بالضروب
والقوافى نتائج طيبة كالتى حققها اليوت غير انهم ما أن يحاولوا نقل

الزمان والمكان من القرن الثالث عشر الى القرن العشرين حتى يجدوا
الشعر قد تعثر . فمن المقبول جدا أن ترى توماس والمغرين وأهالي
كانتوبرى يدلون ببلاغات بدل أن يتحدثوا الى بعضهم البعض
- فالمسرحية بعد كل شيء وفوق كل شيء ليست سوى مناظرة في
الخلق - أما أن ترى رجال البنوك في مسرحية « دعر » (١٩٣٦)
لما كليش يقولون وقد واجهتهم كارثة ١٩٢٨ ماسوف نذكر فأمر
يبدو غريبا نوعا ما :

من ذا نحارب ؟

من ذا نرى ؟

من ذا نرى لنحارب ؟

لا أحد - ما من أحد ، ما من شيء .

نحارب الضباب نحارب ظلام الليل فلا نجد احدا

لا أحد أمامنا لا أحد !

الأكوام التي لا حراك فيها ،

التراب الأسود ،

الصدأ فوق خطوط الحديد ،

ما من احد هناك .

السكون يخيم في الوديان

والمصانع لا نور فيها عند الغسق

والأربطة مفكوكة في الأفنية

ما من احد هناك

لا شيء

راكبو العصي وراكبو الطرقات والماء

يفرون بعيدا من لا أحد

الأحمال فوق السيارات

ومن بعيد ومن لا احد

يفرون

فرجال البنوك فى هذه المقطوعة يغنون بعضها كجسوقة
وينشدون بعضها كقطعة من الشعر التأثرى الحديث وليس فى هذا
أو ذاك ما يمت الى واقع حياة رجال البنوك العصريين . فالمشكلة
هى أنه اذا كانت الشخصيات العصرية تتحدث شعرا فالاحساس
بالواقعية يضيع واذا تحدثت واقعا فالاحساس بالشعر يضيع
كما نرى فى هذه السطور من احدى تمثيلات ماكليش الاذاعية .
اليصابات : أيعرف بعضكم بعضا ؟

هذه أليس ليام ياسالى ؟

أنت تعرفين اليس ياسالى اليس كذلك ؟

سالى كيو ، هارى كيو . . .

أوليفر اتعرف اسرة هالسى ؟

هذا اوليفر اورن ياهيلين

مستر ومسز كيو يا أوليفر

(لهذه الموسيقى تسلمت إلى فوج المياه ١٩٣٥)

هذا (النص الانجليزى المنظوم) مثل عسير على صعوبة
التوازن بين الشعر والأسلوب الطبيعى غير المتكلف . صحيح أن
ماكليش استطاع فيما بعد أن يجعل الأسرة فى مسرحية جوب
(١٩٥٧) تتحدث بأسلوب طبيعى فى شكل من أشكال الشعر
غير المقيد ومع ذلك نرى شرطيا يذهب الى أقصى الطرف الآخر فيعلق
فى مجال اعلانه عن موت ابنته قائلا :

الموت عظمة تتهته . . . سن من ،

بين الصخور النأسية

وكانت نتيجة هذه الصعوبة أن الشعر اصبح مدفوعا اكثر
واكثر الى أفواه جوقة منفصلة . ومسرحيات أودن واشروود تكاد

تكون كلها فى شكل الساندوش ، مناظر من النثر وبينها شرائح من الشعر . وأجود الشعر فى مسرحية « الكلب تحت الجلد » (١٩٣٥) باق كقصيدة منفصلة معروفة :

ما أسعد الأرنب فى الصباح

اذ انه لا يدري ما يدور بذهن الصائد اليقظان .

وفى مسرحية اليوت الثالثة « حفلة الكوكتيل » (١٩٤٠) قل ما اعتمد فيها من شعر اللهم الا عندما يحول أربعة من الضيفان أنفسهم مع شئ من الحرج الى جوقة من الأوصياء . لم يجد الشعراء بعد أن تخلوا عن تأثير شكسبير سنوى فكرة الجوقة الاغريقية كالمنفذ الوحيد للشعر الوجدانى الذى أرادوا أن يكتبوه . وسرعان ما ترك سبندر وأودن واشروود المسرح أما ماكليش فقد وجد فى الاذاعة وسيلة أنسب لهذا النوع من الشعر الدرامى وكتب تمثيليتين جيدتين « سقوط مدينة » (١٩٣٧) وغارة جوية (١٩٣٨) . (لا تقوم مثل هذه الحاجة للاتصال الحقيقى بين شخصيات لا يمكن أن ترى : فى تمثيلية بريخت الاذاعية « محاكمة لوكولوس » (١٩٣٩) يستخدم بريخت الشعر على مدى أوسع من استخدامه له فى المسرحيات) غير أن اليوت وهو أشد تمسكا برأيه من الآخرين وجد لنفسه الحل .

والعجيب فى الأمر أن أحدا . . من هؤلاء الكتاب المسرحيين لم يستخدم الرواية الدرامية رغم أنها من بين أشكال الشعر الدرامى أفضلها من حيث الاهلية وامكان الاعتماد عليها .

لقد أحس الكتاب المسرحيون دائما بالقدرة على رفع شعرهم الى مستوى اغنى من الصور والأخيلة وأعلى وجدانا وذلك عندما تصف شخصية حادثا دراميا - وما على المرء الا أن يفكر فى كلام الرسل فى التراجيديات الاغريقية وفى راسين أو فى مسرحيات النو أو فى شكسبير - فى كلام الجوقة فى هنرى الخامس وفى رواية جرتروود

لموت أوفيليا . لقد كان يمكن أن تكون المقطوعات الروائية مركبا
لشعر الكتاب المسرحيين افضل من الجوقات الأكثر تأملا التي فضلوا
ان يكتبوها . صحيح انها فى يد بريخت ولوركا كانت عظيمة
التأثير فبريخت اقتبس كثيرا من تكنيك مدرسة نو فى مسرحيته
« دائرة الطباشير القوقازية (١٩٤٥) حيث يروى قصاص فى جانب
المسرح بينما تؤدي البطلة تمثيلا صامتا . وبالمثل بينما تجلس
جروشا وتغسل الغسيل فى الجدول بعيدا عن خطيبها الجندى يقول
الراوي :

بينما جلست عند الجدول تغسل الغسيل

شاهدت صورته فى الماء

وأعتم وجهه بمضى الشهور

وعندما نهضت لتعصر الغسيل

سمعت صوته وسط حفيف الشجر

ثم خفت صوته بمضى الشهور

وزاغت العين واشتدت حدة التنهدات

وانهمرت الدموع وفاض العرق

وبمضى الشهور نما الطفل

وفى نهاية مسرحية لوركا « عرس الدم » (١٩٣٣) وبتأثير

أبلغ تروى الأم للجيران الكارثة التى وقعت فى المسرحية :

أيها الجيران ! بسكين ،

سكين صغيرة

فى اليوم المعين ، بين الثانية والثالثة .

قتل هذان الرجلان بعضهما البعض

من اجل الحب .

بسكين

سكين صغيرة

لا تكاد تنقبض عليها اليد

لكنها تسرى فى الداخل

نظيفة خلال اللحم المدهوش

وتتوقف عند المكان

الذى يرتعش فيه ويقع فى الشراك

جذر صرخة مظلم .

وليس كل الشعر فى « عرس الدم » موفقا كهذا . كلا فالكثير منه لا نجده مستقر المقام فى المسرحية . ولقد واجه لوركا نفس المشكلة التى واجهها اليوت ، كان كل منهما شاعرا فى المقام الأول يجتذبه المسرح قبل كل شئ كامتداد للشعر . فكيف يتسنى لهما أن يمزجا شعرهما فى المسرحيات ويخلقا حلما شعريا مقبولا ؟ كيف نتجنب مجرد زخرفة الدراما بالشعر؟ وكيف نجعل جمهورا عصريا يقبل النتائج ؟ أن حل كل منهما جدير بان نقارنه بأخيه .

لقد وجد اليوت موضوعه العظيم فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ولكنه هو نفسه اسماه « طريقا مسدودا » وحتى اذا تركنا الاعتبارات الفنية جانبا فمدى تقبلها محسود جدا . ان المسرح جانب واحد من جوانب سوق المدينة وهو المكان الذى يريد اليوت ان يكون فيه . مع الناس . لقد كان حله أن يجعل مسرحياته المتأخرة تبدو ككوميديات عادية للصالون وذلك باستخدامه العقدة والمناظر التقليدية وكذلك بابتعاده عن الأوزان الشعرية المثيرة واحلاله محلها البحر الموقع فى أربعة مواضع بلهجته الحوارية غير المتكلفة . وكان فى الواقع يحاول أن يهرب اصسداء التراجيديا الاغريقية والحلاص المسيحي الى الصالون . مؤملا أن أى شئ سوف

يكون مقبولا هناك . غير أنه ذهب الى ابعد مما ينبغي . ففي تصميمه على أن تتقبل الحنازير لآلته انتهى به الأمر بأن خبأها كلية في الجدول . واصبحت مسرحياته تكاد تبدو مماثلة تماما للكوميديات البيتية المعتادة ولقد لقيت النجاح المالى المناسب باقبال الجماهير عليها . اما الناقد فكان عليه أن يتعمق بعيدا تحت سطح تفاهات حفلات الكوكتيل حتى يعثر على معانى اليوت الحقيقية - وهى دائما كامنة هناك غير أن البرشامة قد غلفت جيدا بالسكر . ان سبندر وأودن خلفا المسرح وراءهما اما اليوت فقد ثابر وانما على حساب ترك الشعر الدرامى وراءه .

وقبل المقارنة بلوركا قد يكون من الخير أن نذكر كريستوفر فراى فهو عكس اليوت ولوركا على خط مستقيم اذ بدلا من أن يخفى الشعر جعله الأصل فى فنه فالشعر فى كوميدياته كالأبجرام عند اوسكار وايلد اساس وصنعة . فهو قد يصوغ خطبة كاملة حول استعارة واحدة منمقا اياها بالمحسنات اللفظية والكنائيات والأخيلة البعيدة أو قد يجعل شخصية تتكلم جملة واحدة من اربعة واربعين سطرا فى نفس واحد . وما ذلك كله سوى شكل من أشكال الاستعراض فى يد الصانع الماهر ، ممتع طالما أنت معه ولكنه سرعان ما يحرق نفسه بصورة محتومة . ولقد ظن فى وقت من الأوقات أن فراى كقرينه اليوت طليعة عصر جديد للمسرحية الشعرية غير أن أحدا منهما وان اختلفت الأسباب لم يتمكن من تحقيق ذلك .

فالمسرحية الطويلة الأولى للوركا « عرس الدم » مثلها مثل « جريمة قتل فى الكاتدرائية » عامرة بالفرص الشعرية السهلة وذلك لأنها تتناول بالتصوير أشخاص فلاحين فيهم عنفوان وحدة عاطفة ورغم ذلك فكثير من الشعر يظل منفصلا عن الرواية بشكل لا يحتمل . وهناك مشهد طويل من الشعر المقروض يلقي فيه الموت والقمر خطبا طويلة ومعظم الحوار يتمشى مع الصورة

التشعيرية وحدها دون الشخصيات أو الموقف تقول الأم :
كان أبوك يأخذنى شأنه شأن أبناء الاصول • دماء شريفة •
وجدك خلف ولدا فى كل زاوية • لكم يروقتنى ذلك • رجال ،
رجال ، قمح ، قمح •

فهذا التصوير الذى يضع فيه كلمة الرجال الى جانب كلمة
القمح فيه اصطناع بقدر ما فى الكلمة الاخيرة للأم التى ذكرتها
أنفا من طبيعية •

لقد سار لوركا شوطا طويلا لاستبعاد الاستشعار من
مسرचितه التالية « ييرما » (١٩٣٤) (يروى أخوه كيف ساءه
نجاح المشهد الوحيد فيها الذى عده وجدانيا اكثر مما ينبغى) •
على أنه لم يبلغ اوجه فى الدراما الشعرية الا عندما كتب مسرचितه
الثالثة الطويلة وهى « بيت برناردا ألبا » (١٩٣٦) وهى لاتحتوى
على شعر بمعناه الاصطلاحي غير أن النثر يسمو الى شاعرية درامية فى
اللحظات المناسبة • فالبطلة الشابة فى محاولتها للتحرر من أمها يمكن
أن تنطلق بما يلى :

لا طاقة لى على احتمال هذا البيت الفظيع بعد اذ ذقت طعم
فمه • لن يتأتى لى أن اكون غير الذى يريدنى أن اكون • كل من
فى القرية على يحرقنى باصابع من نار • وأولئك الذين يدعون
التقوى يتعقبوننى • وسأضع فوق راسى أمامهم جميعا تاج الأشواك
الذى هو من نصيب عشيقة الرجل المتزوج •

تلك حقا هى لغة الدراما الشعرية ثم ان المسرحية الى جانب
ذلك شعرية فى غير هذا المعنى فهى فى مجموعها كالقصيدة ، صاغ
لوركا بنيانها كنسيج سدهاء ولحمته التصاوير والرموز كما يصوغ
الشاعر القصيدة • والمشهد ذاته يقدم صورة كاملة لهذه الدراسة
الخاصة بسيطرة الأم - فالحوادث كلها تجرى داخل منزل برناردا
ألبا - حيث يناضل بناتها الخمسة للخروج منه •

فهذا الشكل من الدراما الشعرية الذى واصله فى بعض

مظاعمره تنيسى وليامز هو ما عنيه آرثر ميللر عندما كتب فى مقدمة مسرحياته : انى أعد القصيدة الكامنة فى كل مسرحية ضرورة عضوية لأجزائها . لقد قتل الفاشيون لوركا عقب كتابته « بيت برناردا ألبا » وهو فى الثامنة والثلاثين من عمره . ولو امتد به العمر لما سطر فيما يحتمل بيتا واحدا مرة ثانية من الشعر الموزون ولكنه رغم ذلك كان سيعد اكبر كاتب مسرحى شعرى فى عصره .

سيؤدى هذا الى الرأى العجيب الذى ننتهى اليه وهو أن المسرحية الشعرية الحقيقية فى هذا العصر منشورة . فاذا تركنا جانبا الناحية التصويرية للشعر التى يمكن أن تجعل المسرحية بأسرها قصيدة رمزية وركزنا على الناحية التوقيعية فان هناك طريقتين يمكن أن يشكل فيهما النثر ويسمو حتى يحقق التأثير الشعرى الأولى فى داخل الكلام والثانية من متكلم لمتكلم فى التموج الرقيق للحوار .

ولعل كتاب مسرح آبى هم أول من شكل كل كلام منشور الى شىء قريب من الشعر . ومع ليدى جريجورى ظلت الأداة سطورا موزونة لا نهاية لها مملّة كزفير رثة صناعية فمثلا من مسرحية بوابة المرمى (١٩٠٦) .

ميرى كوشين : ما الذى يعنيه الرجل ؟ لا يمكن أن يكون دنيس قد مات ؟

حارس البوابة : لقد مات منذ فجر الأمس وهناك رجل آخر فى حجرته سأذهب لأرى من يحتفظ بملابسه اذا شئت أن تأخذها .

ميرى كاهيل : فى السماء رحمة دائمة حيث لا توجد على الأرض رحمة . لسوف يلقي الرحمة محل الشدة التى ألهاها على أيدي الرجال .

لقد تحرر سينج من التزام النثر المقفى وابتدع طريقة تنفجر كل خطبه فيها بفوضى من الألوان ثم فى النهاية تنبثق دائما كالألعاب النارية الجيدة عن هطل اضافى غير متوقع من النيازك . ومثل ذلك من « العوبة العالم الغربى » (١٩٠٧) يقول كرسى ماهون :

من الخير أن تعرف كم هو موحش أن تمر بالمدن الصغيرة ، وأضواؤها تتلأأ على الجانبين بالليل أو أن تطرق اماكن غريبة تستقبلك فيها الكلاب بالنباح وتشيعك بالنباح أو أن تذهب الى المدن الكبرى فتسمع تهامس العشاق وقبلاتهم فى الزوايا والظلال بينما المعدة منك خالية جائعة والقلب فى هبوط .

مثل هذا الاطناب لا يعجب كل الناس (وصف كينث تينان مرة عبارة سينج النمطية بانها تجر فى ذيلها علبة من الصفيح مليئة بالمتراذفات) . على أن سينج كان ايضا قادرا على أن يستخدم أسلوبه التعبيرى ببساطة أخاذة . فى نهاية مسرحية ديردر رجل الأحزان (١٩٠٩) تقول الممرضة العجوز :

لقد مات ديردر ومات نيزى . لو أن اشجار البلوط وكذلك النجوم تموت قهرا وحزنا لأظلمت السماء وأوحشت الأرض وتعتت فى ليلتنا هذه بامين .

ولقد انتقل هذا النثر المعلى مع وشاح الرئاسة لكتاب مسرح أبى من سينج الى شون أوكيزى الذى كتب هزلياته الثلاثة الغنية خلال العشرينيات (وهى جونو والطاووس ، خيال الرجل المسلح ، المحراث والنجوم) . ثم ظهر من جديد فى اعمال كتاب مسرحيين اميركيين مختلفين منهم بول جرین (فى بيت كونوللى ١٩٣١) وجون هاوارد لوسون (فى أنشودة المسير ١٩٣٧) وعادة على لسان شخصيات الزوج وهم كالايرلنديين اللغة المحسنة طبيعة عندهم . ويستمر ظهور هذا النثر هنا وهناك كما هو الحال فى مسرحيتى

جون اردن « عش كالحنازير » (١٩٥٨) « ورقصة الصول مسجريف » (١٩٦٠) .

على أن النمط الثانى من الشعر المنثور هو الأكثر شيوعا فى مسرحيات القرن العشرين والذى يبدو أنه ينمى الى أبعاد اكبر أتر الحوار المكون من ملحوظات قصيرة متوازنة وهو نوع من ستايكوميتا الجاز .

ولقد اكتشف الكتاب الساخرون التعبيريون من امثال كايزر ونوتلر وتشابك كيفية استخدام هذه الطريقة . فى مسرحية الحشرات « لتشابك يفسر المهندسان من النمال للشريد لماذا كان القضاء على الاجناس الأخرى من النمال ضرورة ، فهما يقولان ان ذلك امر جوهرى لصالح المجموعة » ثم يوسعان :

المهندس الثانى : الصالح العام فوق كل شىء

كبير المهندسين : مصالح الجنس -

المهندس الثانى : مصالح الصناعة -

كبير المهندسين : مصالح الاستعمار -

المهندس الثانى : مصالح العالم -

كبير المهندسين : مصالح الدنيا -

المهندس الثانى : اجل اجل هى هذه

كبير المهندسين : كل المصالح تهم المجموعة

المهندس الثانى : لا مصلحة الا للمجموعة

كبير المهندسين : المصالح تحمى المجموعة

المهندس الثانى : والحروب تغذيها

صحيح أن هذا بعيد جدا عن أى ضرب من ضروب الشعر ولكنه مناسب ومؤثر فى موقفه الدرامى المحدود المجال وخاصة

فى الطرقة التى ىنهى بها السطر الاخر تتابع الحوار بمنطق
المقتنع .

هذا النمط من الحوار الدرامى ىجرى عادة بين اثنين ، فصوتان
اتنان ىمكن أن ىنطلق بينهما الحوار الموقع وىنتهى نهائة موفقه
ولكنه بين ثلاثة أو أربعة أصوات ىنطمس ولا ىبين . استخدمه
كوكتو استخداما بديعا فى « عروسى برج ايفل » (١٩٢١) عندما
نسمع جهازى جرامافون ىرويان الحوادث العجیبة وكل كلام
الشخصیات بینما الراقصون ىجسدون بحركاتهم الفعل المسرحى .
والیوت هو الآخر مارس تجریبه فى مقطوعته الدرامية « سوينى
أجونستس » (١٩٢٧) . ولكنه وصل الى القمة – وىمكن فى
هذه الحالة وصفه بالشعر – على يد صامویل بكیت فى ذلك
الحوار الذى جرى بین الشریدین فى مسرحية « فى انتظار جودو »
(١٩٥٢) فهذان الشریدان اللذان ما یفتأ الملل ىهدد طول انتظارهما
یصفان جولة من أطول جولات حوارهما فى شىء من الاعتزاز بأنها
ركضة لا بأس بها وتكاد ترى فى أية صفحة من صفحات النص
توقيع الركضة . وفى بعض هذه الركضات ىقول استراجون فى
محاولة منه أن ىستوضح موقف جودو فى ذهنه وهو المصاب بداء
النسیان .

استراجون : الا تذكر ما الذى طلبناه منه ؟

فلادیمر : الم تكن هناك ؟

استراجون : لا بد أننى لم أنصت

فلادیمر : أوه . . . لاشىء على وجه التحدید

استراجون : ضرب من الصلاة

فلادیمر : بالضبط

استراجون : ضراعة مبهمة

فلاديمير : تماما

استراجون : وبم اجاب ؟

فلاديمير : بأنه سينظر فى الأمر
استراجون : بأنه لا يملك الوعد بشىء

فلاديمير : بأنه سوف يفكر فى الموضوع

استراجون : فى صفاء بيته

فلاديمير : يستشير عائلته

استراجون : أصدقاءه

فلاديمير : عملاءه

استراجون : مراسليه

فلاديمير : كتبه

استراجون : حسابه فى البنك

فلاديمير : قبل اتخاذ قرار

استراجون : الاجراء الطبيعى

فلاديمير : اليس كذلك ؟

استراجون : اظن ذلك

فلاديمير : وأنا أيضا (سكوت)

هذا الحوار يمت فى كثير لفن الموزيكهول القديم عندما كان
يشترك اثنان فى ديالوج سريع موقع مليء بالتكرار والتفنيد ، ونفس
الشيء ينطبق على مسرحية او كيزى « الطاس الفضى » (١٩٢٨) فى
مناقشة عن ضابط الجيش على الرتبة :
حامل النقالة الثانى : يأكل جيدا ؟

الباقون (في كورس) : آه . . يأكل جيدا :

حاملة النقالة الثاني : ينام جيدا ؟

الباقون : آه . . ينام جيدا :

حامل النقالة الثاني : يعط جيدا

الباقون : آه . . يعط جيدا :

حامل النقالة الثاني : يحارب جيدا ؟

الباقون : نابو . . . انما يفكر للعسكر المحاربين :

فى رأى كتاب مسرحيين كاليوت ودوس باسوس وبريخت على ما بينهم من تباين أن حياة جديدة ينبغي أن تدخل على المسرح من الموزيكهول والكاباريه وان تأثير هذه الفنون ما يزال مستمرا فى قوة . فالموزيكهول المضمحل زود جون أوزبورن باطارورمز لاضمحلال انجلتره (المرفه ١٩٥٧) . ومنذ مسرحية « انظر الى الوراء بغضب » (١٩٥٦) كاد يصبح لازما للشخصيات فى المسرحيات البريطانية الجديدة ذات النزعة اليسارية ان تنخرط فى روتين تلقائى من الغناء والرقص وان تطعم المسرحيات ذاتها بالاغنيات القصار .

لقد جاءت أمثلتى للنمط الثانى من الشعر المنثور من مسرحيات دقيقة الأسلوب بعيدة بعدا كبيرا عن أى نوع من الطبيعية . على أن نفس انماط التوقيع يمكن أن تستخدم فى الفن الطبعى . فالمحادثة الواقعية تشتمل على نماذج رائعة من التكرار والنقض وأن الكاتب المسرحى اللبق يستطيع أن يضع يده عليها ويسمو بها دون أن يفقدها الاحساس بالحقيقة والواقع . ولعل فى المتابعة التالية من مسرحية « منظر من الجسر » (١٩٥٥) لارثر ميللر مثلا طيبا على ما نذهب اليه . بياتريس وزوجها ايدى يتجادلان بشأن المهاجرين الايطاليين اللذين تعتزم أن تنزلهما عندهما . يطلب اليها الا تحمل

الهم •

بياتريس : (ناظره فى عينيه) : أى هم تعني ؟ أننى لا أحمل هما
سواك •

ايدى : اسمعى ما داما يعرفان اين ينامان ••

بياتريس : لقد اخبرتهما فى رسائلهما بأنهما سينامان على الأرض

ايدى : كل ما اخشاه هو انك ذات قلب طيب وأن هذه الطيبة
ستنتهى بى الى ان انام انا على الأرض معك وينامان هما
فى فراشنا

بياتريس : بربك اسكت

ايدى : ما أن يقع بصرك على قريب متعب حتى انتهى الى النوم
على الأرض

بياتريس : متى نمت على الأرض ؟

ايدى : عندما احترق بيت أبيك الم أنم على الأرض ؟

بياتريس : آه بيتهم احترق !

فالآثر تحقق بكل بساطة بالتكرار ، بتكرار « حمل الهم »
« والنوم على الأرض » والاحتراق « لقد حاول اليوت محاولة مشابهة
فى الشعر الطبيعى وذلك فى اجزاء من مسرحيته « القفر » وفى
« سوينى اجونستس » كما استخدمه كليفورد اودتس فى مسرحيته
« استيقظ وغن » و « الغلام الذهبى » فى الثلاثينيات ، بل وفيما
قبل ذلك فى عام ١٩١٦ اذ ارهص به كايزر فى مشهد عائلى فى
المسرحية التعبيرية « من الصباح حتى منتصف الليل » الا أن
الأسلوب اخذ الآن فقط يفرض نفسه • فهو ابرز مواهب هارولد
بنتر الذى يستخدم اللهجتين الكوكنى واليهودية كمادته الخام بنفس
الطريقة التى يستخدم بها ميللر لهجة بروكلين • وهذا اللف

والدوران والتوقف في المحادثة العادية في نظر الكثيرين ليس الا حالة من الفوضى لا تمت بصلة الى الفن ، فالمحادثة المتسمعة في الدور العلوى من الاتوبيس مثلها مثل الدندنة على البيانو ، ان كان لهذه الاخيرة صلة بالسوناتا فلتلك صلة بالحوار الدرامى . ولكن هارولد بنتر ينغمس في الموضوع ويلتقط جميع العبارات المكررة والتزايدات التى لا معنى لها في المحادثة ويسجلها فاحدى الشخصيات في مسرحية الخادم تسأل :

يبقى ايه بقى ده بقى ؟

ومثل آخر نمطى :

لى واحد صاحبى فى الشبرد بوش . واخذ بالك صاحبى هذا فى الشبرد بوش . فى بيت الراحة ، يعنى كان فى بيت الراحة ، كان مدير لأهم بيت راحة عندهم . كان دايمًا يفوت لى حنة صابون فى ايها وقت كنت اشقر هناك وأنت سيد العارفين الصابون عندهم أحسن صابون . عمرى ما اتحرمت من حنة صابون فى ايها وقت رحت اشقر ناحية الشبرد بوش .

ويمكن تقدير الأثر المسرحى لمحادثة بنتر الموسيقية اذا عرفنا مدى النجاح الهائل الذى لقيه اسكتش استعراضى له بعنوان « آخر الراحلين » كان قوامه مجرد محادثة عابرة بين بائع صحف عجوز وتابع فى مقصف للشاي ويمكن تحليل الاسكتش كله بالتعبير الموسيقى بأنه دخول جديد وقلب . وهذا نموذج منه .

العجوز : كان الشغل عندك جامد من شوية

التابع : آه

العجوز : كانت الساعة تقريبا عشرة

التابع : عشرة كانت

العجوز : تقريبا فى الوقت ده

(وقفه)

كنت فايت تقريبا فى الوقت ده

التابع : تمام تمام

(وقفه)

العجوز : شفت أن الشغل كان جامد شوية

(وقفه)

التابع : تمام الشغل كان شديد حوالى الساعة عشرة

العجوز : كده تمام

(وقفه)

انا بيعت آخر حته عندى حوالى الوقت ده • ايوه كانت
الساعة عشرة الا ثلث •

التابع : بيعت آخر حته عندك ساعتها هه ؟

العجوز : آه كانت آخر جرنال •• آخر مساء معاي وروحت تقريبا
الساعة عشرة الا ثلث •

جلس شهود الاستعراض مشدوهين هل سيصمد هذا النمط
من الحوار والى أى مدى ؟ ذلك ما سوف تكشف عنه الأيام • ولكن
الواضح ان شكلا جديدا من الشعر الدرامى قد نما واكبر الظن أنه
أكثر واقعية ومرونة من أى المحاولات الاخرى فى هذا القرن •

استخدام الرموز

الرموز أقدم من الكلام في الدراما ، وجذور الدراما كما نعلم ترجع الى الطقوس البدائية ممثلة بالاشارة والرمز الدورة السنوية للميلاد والموت والبعث أو نموذجا للصيد . ولكن في الوقت الذي تبرز فيه الدراما كأدب - مع ايسكلوس - يتضاءل دور الرموز . فالشخصيات وان تظل تحمل آثار الوظائف الرمزية التي يستطيع الباحثون أن يرجعوها لأصولها الا أن الرمز الحقيقي الوحيد في أجاممنون بمعناه المصطنع عليه اليوم هو البساط القرمزي الذي تفرشه كلتمنسترا لزوجها بقصد اغراء غروره بالمشي فوقه .

وسيكون هذا البساط الشهير نافعا لتحديد ما أعنيه بالرمز في هذا الفصل . فالبساط في حد ذاته لا يعنى شيئا الا انه يصبح ذا دلالة في علاقته بأفعال اجاممنون . اما انه سيمشي عليه أو لا يمشي - اما ان يقع في خطيئة الغرور او يقاوم الاغراء فهذا اذن هو نوع من الرمز الدرامي ، شيء منظور يمكن ان يستخدم في الفعل . والنوع الآخر الوحيد هو في حد ذاته فعل - كرحيل سيليا لتصبح مبشرة في مسرحية « حفلة الكوكتيل » لاليوت ، فمثل هذا الفعل الرمزي يمكن ان يخطط ويناقش ويعترض عليه أو يؤيد وأخيرا يمكن أن يؤخذ به أو لا يؤخذ . فموقفها تجاهه سيكشف عن مدى ما يرضى ذاتها أو يكشف عن خبيثتها وهو كالبساط يشترك معناه من الحوادث المحيطة به . وقد يكون في قولنا ان الرموز الدرامية لا تحمل اى معنى الا اذا اشتبكت في فعل - قد يكون في قولنا هذا قدر قليل جدا من التعميم فالصاري مثلا يمكن ان يؤخذ في حد ذاته على انه رمز للاخصاب ولكن هذا ليس سوى معنى تصويري في غاية المحدودية اذا قارناه بمعنى كلمة « شجرة »

فى حد ذاتها • فالصارى لا يكون ذا معنى رمزى حقيقى الا اذا أقامه الرجال أو رقصوا حوله أو قطعوه •

والفعل الذى يستخدم الرموز هو كناية والكنايات هى التى تحمل المعانى التامة لا الرموز • ولاكمال المقابلة الكلامية فكلمة « شجرة » المفردة رمز : والجملة التى تستخدم الكلمات كناية والكلمات لا تكتسب معناها الكامل الا اذا استخدمت فى جمل كالرموز فى فعل • والصفة اللازمة للرمز هى أن يحمل القدرة على أن يستخدم •

هذا التعريف يستبعد الكثير مما يشير اليه الكثيرون فى المسرح على أنه « رمز » وقد يكون من الخير ان نفصل هنا بين الرموز والصور • فالرموز يمكن ان تستخدم فى الفعل – أما الصور فلا – الرموز عضوية أما الصور فوصفية ولنضرب هنا مثلا واضحا ببيت الدمي عنوان مسرحية ابسن فهو صورة وصفية تعكس معنى المسرحية ولكن لا يمكن أن تستخدم فى الفعل ومن الناحية الأخرى فالبطلة البرية فى المسرحية التى تحمل نفس الاسم حيوان فعلى فى القصة يمكن أن يحب أو يكره ، يغذى أو يذبح ، فهو رمز •

أحد أنماط الرمز الذى يستخدمه المسرح دون سواه هو الرمز المادى أو الرمز المنظور • ربما كتب هومر عن بساط اجامنون ولكن ايسكيلوس وحده هو الذى اظهره • لقد وصف شعراء القرون الوسطى هذا النمط من الرمز وصفا دقيقا – العاشق مثلا وهو يحاول اقتطاف الورد التى تمثل معشوقته ثم تصده اشواك حياتها أو احتقارها – غير ان الكتاب المسرحيين بخوفهم المشروع من التهاوى من قمة الروعة الى حضيض المسخرة تجنبوا الاصطلاح واستمروا على تجنبهم له حتى المائة العام الأخيرة ، وحادث كتسليم ريتشارد الثانى تاجه ثم اختطافه ثانية لا ينم بالضرورة عن شكسبير كما أن البساط القرمزى لا ينم عن ايسكلوس •

أن الحركة التي مهدت الطريق لقيام الرمزية المسرحية الحديثة هي الطبيعية . فعزم زولا ومن تبعه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على جعل المنظر المسرحي صورة . مطابقة تماما للواقع هو الذي أوجد ذلك المايسترو الحديث رجل الاكسسوار : فجأة يعج المسرح بالأثاث وفناجيل الشاي وسلال المهملات والمصابيح والافران وغير ذلك من مستلزمات الحياة الواقعية وكل قطعة منها رمز له كيانه . وعلى ما في ذلك من تناقض فان زولا قد فتح الأبواب على مصراعها ليونسكو .

تلقى ايسن تكوين المناظر تكوينيا طبعيا ولكنه استخدمه استخداما أبعد ما يكون عن الطبيعة . فنسيج حوار الدقيق غاية الدقة مختلف كل الاختلاف عن محادثة المجالس والصالونات فضلا عن ان اثاث الصالون وهو امر له اهميته في الفصل - لم يكن اختياره اعتباطا . ففي كتاب «طريقة ايسن» يقتطف المؤلف جون نورتام من حوار ايسن وتوجيهاته المسرحية الدور الدقيق لكل مصباح أو نافذة أو مخدع . وهو يوضح أنه ما من مصباح يضئ أو ستارة ترفع دون أن يكون لهذا الفعل مغزى رمزي مصاحب للموقف الدرامي . وكثيرا ما يهمل المخرجون هذه الامور الدقيقة مما يفوت على الجمهور فهم المعنى المطلوب . على أن ايسن يستخدم الى جانب ذلك رموزا اكثر شمولا تطابق الاطار الطبيعي مطابقة تامة ولو ان كيانه الرمزي لا يخفى على أحد . وعلى ذلك فبطة هديج البرية فيما هو واضح اكثر من بطه برية كما ان حرق هيدا جابلر لنص أيلرت أقرب الى قتل طفل منه الى جناية أدبية . ان ايسن كثيرا ما يدعى أبا الدراما العصرية وقد يكون في هذه الدعوى شيء من التجوز ولكنه بلا مرء أبو الرمزية الدرامية العصرية .

لقد استخدم بعض الرموز منذ ايسن استخداما رائعا ومثل طيب لذلك هو المشهد الأخير في مسرحية أونيل « رحلة يوم طويل دخل في الليل » ، فالام وهي مدمنة على تعاطي المخدرات تنساق

فى غير وعى بشكل يدعو الى الرثاء وهى تجر جر وراءها ثوب الزفاف الذى اخرجته منذ هنيهة من قلب الصندوق . انها تتذكر أيام شبابها وهذا الشئ الأبيض الباهت المتعثر يرمز فى دقة الى ذكرياتها . يأخذه زوجها منها ويحيطه بذراعيه « برقة تنقصها الرشاقة فى غير وعى وكأنما يود حمايته » وهو بين ذراعيه يصبح شيئاً أقرب الى نفسها فهو الزوجة الشابة الجميلة التى تزوجها من زمن بعيد والتى انتهت نهاية حزينة الى ما هى عليه . . الى هذا المخلوق التعيس . وفى خطبة طويلة نهائية تتلمس طريقها متعثرة خلال ذكرياتها بلغة أونيل الغريبة المرهقة . وتأثير ذلك كله بالغ محرك للعواطف اقوى مما يمكن ان تقوله الكلمات وحدها - اللهم الا اذا كانت لشكسبير - غير أن الرموز فى يد المستويات الأضال شأننا يمكن أن تهبط الى اغوار التفاهة . فى مسرحية انج « عودى يا صغيرتى شيبا » يرمز الى شباب الزوجين الكهلين الضائع بكلب صغير ضال (شيبا أو سبأ) ما تفتأ الزوجة تدعوه من خارج الباب وفى نهاية المسرحية يرمز الى الحالة الجديدة عند هذه المرأة - حالة الاثرة وعدم الأنانية - يرمز اليها بفعل مثير نادر - وهى أنها تطبخ لزوجها طعام افطاره .

وتحليل الطرق المختلفة لاستخدام الرمز المنظور فى المسرح شئ يطول شرحه إذ يمكن أن يمتد من تصميم المنظر بأكمله الى الحوادث الفردية الضئيلة ، من غرفة النوم فى مسرحية أونيل « لأطفال الله جميعاً اجنحة » التى تتضاءل كلما اشتد احتكاك الزوجين الى اصرار بلانش ديبوا فى مسرحية « عربة اسمها الرغبة » على تغطية اللمبات الكهربائية بظلال رقيقة . ونحن اليوم نقبل هذا الرمز المنظور كاصطلاح درامى مألوف ولكن كى نذكر أنفسنا بمدى جدته النسبية يكفى أن نحاول تخيل الاكسسوار الرمزي كمجموعة لورا من الحيوانات الزجاجية (فى مسرحية تينيسى وليامز - « معرض الحيوانات الزجاجية ») على أى مسرح قبل ابسن .

وفى جميع الامثلة التى ذكرتها لم يكن الرمز أو الحادث الرمزى هو العمود الفقرى للمسرحية كلها أو حتى لمشهد بأكمله انما كان شيئاً أقرب الى الحلية ، نوعاً من التفصيل الاضافى وهو الى ذلك بعيد كل البعد عن أن يكون غير ذى موضوع اذ انه يعكس الفكرة المركزية ويقوى انطباع الجمهور بها . لكن المشهد الأخير من مسرحية « رحلة يوم طويل دخل فى الليل » لا يفقد معناه ورواءه اذا نزعنا منه ثوب الزفاف .

لقد ظهر اخيراً شكل من الدراما الرمزية يهيب للرموز مكاناً اكثر مركزية بل انه فى الواقع يجعلها تشكّل وجه المسرحية بأكمله . ويسمى يوجين يونسكو ، وهو أكبر ممارسى هذه المدرسة ، يسمى مسرحه تسمية عكسية فيطلق عليه « المسرح المضاد » . وهى تسمية مضللة والأنسب أن يقال ان اسلوبه يتميز بالافراط فى صفة المسرحية فقد ذهب بعناصر المسرح المميزة له الى اقصى ابعادها . وخير مسرحياته هى التى تعتمد اعتماداً كاملاً على الاكسسوار والمؤثرات البصرية والتى لا مناص من أن يضيع مفهوم معظمها على الورقة المطبوعة .

ومسرحيته « ايمنى : أو كيف تتخلص منها » تتناول موضوع زوجين تواجههما مشكلة ضخمة فى مسكنهما . انها جثة رجل ظلت هناك منذ خمسة عشر عاماً وهى مستمرة النمو وتهدد بشغل المكان كله . وفى نفس الوقت تنبثق الفطريات من الأرض والجدران والسقف . ومن الحزى والخوف يعزل ايمنى وزوجه نفسيهما عن بقية العالم ، والمسرحية تعرض تفاعلاتهما ازاء هذه الجثة وعراكما بسببها ورفعهما الغبار عنها ومحاولاتهما للخلاص منها . هى والفطريات الرمزان الوحيدان فى المسرحية للتحلل والتعفن . وانهما فى نظر الزوجين شىء طبيعى تماماً هى بكل بساطة فى نظر الزوجين جثة ضخمة جداً يبلغ طولها الآن اكثر من ثلاثين قدماً والآخر وباء مزعج من الفطريات - وبفضل هذا لا حاجة البتة لأن يتقيدا بتفسير

واحد فاذا كان الرمز جزئيا او عارضا امكن تفسيره تفسيراً محدداً .
فعندما تغطى بلانش ديبوا اللبسات العارية لا يمكن ان يعنى هذا
غير عجزها عن مواجهة الواقع القبيح . ولكن هذه الجثة يمكن ان
تؤخذ على انها أى شىء من جريمة فى الماضى الى ما قد يكون قلقا ملحا
بان رائحة الفم كريهة . بل ربما تكون جثة حقيقية . قد تكون
فى الواقع أى شىء تكمن وراءه فكرة متسلطة لان التفاصيل الصغيرة
كـرغبتهم المتواصلة لالقاء نظرة على الجثة أو خزيهما من فعل ذلك
تصدق فى كل حالة . فيونسكو قادر على أن يبرز بالرمز دراما
كاملة ومفصلة لفكرة متسلطة دون أن يلتزم بتحديداتها فى حالة
معينة . وفى مسرحيته « الساكن الجديد » يدخل رجل شقة خالية
ثم سرعان ما تغمره حاجياته - قطع من الاثاث - أوان للزهور ،
صور ، اشياء قديمة مختلفة . وهو يتناول كل هذه الاشياء تناولا
عاديا ، كذلك يتناولها حملة الاثاث المرتبكون وانما فى رفق أقل .
ثم ما تفتأ هذه الاشياء أن يكون لها عند كل عضو من الجمهور
المعنى الذى يريده . ذكريات الماضى السعيد ، كوابت واقية ، تذكرات
حقيقية ، أى شىء . كثير من التجارب الانسانية يتبع نفس النماذج
الذاتية دون نظر الى التفاصيل ويونسكو يجد الرمز الذى يكون
مؤثرا من الناحية المسرحية وان جمع به الخيال ثم يقدم معه الطبعة
الزرقاء لذلك النموذج . وفى « حالة الساكن الجديد » مع ازدحام
المسرح كله بالأثاث المقدس حتى السقف واختفاء البطل وسطحه
يخيل الى المرء أنه وصل الى نهاية صف طويل يبدأ بزولا .

من الكتاب الذين لا يبلغون مرتبة يونسكو تماما وان استخدموا
شيئا من نفس اسلوبه جان جينيه . وطريقته الخاصة فى الرمز
المنظور هى التأنق فى الملبس . ففي مسرحية « الوصيفتان »
تنشغل وصيفتان انشغالا مستفيضاً محيرا بأن تلبس كل منهما
زميلتها كما تلبس سيدهما التى هى موضع كراهيتهما واعجابهما
معا . وحقيقة شعورهما النفسى تجاه سيدهما رغم ما فيه من

تناقضات وتعقيدات يبرزه جينيه ابرازا رائعا في العناصر الرمزية لهذا اللغز . وبنفس الطريقة نرى بغيا في مسرحيته « الشرفة » تلبس سباكا ليصبح جنرالا عظيما . والتناقض بين الاثنين (وكلاهما مضحك) ينعكس انعكاسا متواصلا على كل منهما .

فالجنرال هيكل طوله ثمانية اقدام يطرقع بأحذيته المرتفعة وهو مثير للضحك والسخرية حتى ولو لم نر الرجل المستكين الضئيل الذي صنع منه .

يستخدم بريخت الملابس بشكل مشابه في مشهد من مسرحية « جاليليو » فالبابا يريد الا يتعرض احد لجاليليو بأذى ثم يزور احد الكرادلة البابا أثناء عملية الارتداء ويبلغه بأن الكنيسة المقدسة ترى اسكات جاليليو ، وبينما الاثواب الضخمة تكدس فوق جسد البابا يختفى الرجل داخل وظيفته وكل ما يبقى منه في نهاية المشهد هو وجه ضئيل وسط كل هذه الأبهة وهو عاجز لا يملك أن يختلف مع الكردينال .

لا اريد أن يفهم من كلامي ان هذا النمط من الرمزية الشاملة اكتشاف جديد في السنوات القليلة الماضية . كل ما ارمى اليه هو انه استخدم اخيرا استخداما واسع النطاق فهناك أمثلة بعيدة منذ ايام سترندبرج وماترلنك كما أنه استخدم استخداما بديعا في « الصحف الحية » وهي جزء من مشروع المسرح الفيديرالى فى اواخر الثلاثينيات .

مشهد من « ثلث الأمة » وهي احدى الصحف الحية يصور كيف يؤدى استغلال مضارب لعقاره استغلالا شنيعا الى خلق حي سكنى مزرى قطعة الأرض التى يمتلكها تمثلها حصيرة من الحشائش تفرد على المسرح . يجلس المضارب مستأجريه على هذه الحصيرة وهناك يشرعون فى مباشرة روتين المعيشة من غسيل وحلاقة وأكل ونوم وتقيل . وكلما زاد عدد القادمين من المستأجرين يرفع المضارب أسعاره ارتفاعا تدريجيا فى البداية ، ثم عندما تضيق المسافة ،

برفعها ارتفاعا حادا • وسرعان ما تشغل الحصيرة بأكملها • لقد ربح المضارب ارباحا باهظة وبينما هو على أهبة الرحيل ليمارس الذبح من جديد فى مكان آخر اذا برجل سمين ضخمة الجثة يقبل ويطلب السكنى فيرفض المضارب فى أول الأمر ثم لا يلبث أن يعجز عن مقاومة المبلغ المعروض • وبدفعه جسارة يلقي بالرجل السمين الضخم وسط تلك الكتل البشرية المتلاحمة • وعند ذلك تطفأ الأنوار •

هذا المشهد كمشاهد يونيسكو وجينيه وبريخت ناجح نجاحا تاما ولكن هناك خطورة فى الطريقة • ففي مسرحيته « لعبة النهاية » يبرز صامويل بيكيت الصلة بين عاشقين قديمين فى شكل رمزى بحث • كل منهما يعيش فى صندوق قمامة ، ومن حين لحن يرفع رأسه لاستنشاق الهواء أو لاكمال قصة الرجل العجوز التى لا تنتهى • ثم يرغبان فى قبلة : فيميلان كل نحو الآخر : ولكن شفاههما لا تتلاقى فصندوقا القمامة متباعدان • العجيب ان هذا المشهد ناجح فى المسرح ولكنه يقترب اقترابا خطيرا من التفاهة • والواقع أن بيكيت يهوى الى التفاهة الصرفة عندما يتابع هذا النمط من الرمز المنظور الى نهايته المنطقية فى « افعال بلا اقوال » وهى تمثيلية صامتة أعدت لتكمل « لعبة النهاية » ففيها نرى افاقا يجلس فى صمت على المسرح واذا بفرع ينمو من شجرة فيتحرك ليجلس فى ظله ولكنه سرعان ما يجف • ثم يهبط دورق ماء فى سلك فكلما هم بالقبض عليه يفلت منه ويبتعد واذا ما ثبت اخيرا وسهل امساكه كان الأفاق قد تعب أو سئم ليمد نحوه يدا ، وقد تكون هذه نظرة مقبولة للحياة الانسانية ولكن الرموز قد عمت حتى اصبحت شيئا مألوفًا •

بحثاً عن المغزى

بفضل طرق التحليل الجديدة كعلم دراسة الأجناس وعلم الاجتماع وعلم النفس وغيرها أصبح العالم شديد الشعور بنفسه . فالكتاب المسرحيون فى الثمانين عاما الأخيرة رأوا ما فى مسرحيات العصور الأخرى من عمق الدلالة ولذلك عولوا على أن يكون فى مسرحياتهم الأخرى نفس الشيء . غير أن هذا الشعور الجديد بالنفس جاء لسوء الحظ فى وقت كانت السيرة المسرحية المستقيمة قد انهارت .

وما نظن أن شكسبير أو ايسكيلوس كانا يفسران طريقة كتابتهما المسرحية لو أن التحليل الحديث فسر لهما . ولربما وجدنا لدهشتهم البالغة أن أعمالهما تجتاز الامتحان على ما هى عليه . ولست ارمى بالطبع الى أن هؤلاء الكتاب كانوا غافلين عما يفعلون - انما الذى أريد أن اقله هو أن علاجهم لموضوعهم كان مختلفا . فدور المسرح فى المجتمع لم يكن احسن مما كان عليه فى اثينا ومع ذلك فلا ذكر له فى قواعد الشعر لارسطو وعلى النقيض من ذلك لو أن مسرحيات سكريب أو ساردو اخضعت للتحليل الحديث لذهبت مع الريح كما هو حادث بالفعل الآن . كان النصف الاول للقرن التاسع عشر فترة ازدهار الشعر الرومانتيكى ولكن الدراما فيه كانت فى الحضيض . كل احتمال « مغسزى » تسرب من المسرح . أما من جاءوا بعد سكريب وساردو ، من زولا وابسن فصاعدا فقد كانت مهمتهم الشاقة هى البناء للمغزى من جديد . وهذا عمل وحيد وواع .

عندما كتب شكسبير « الدنيا مسرح » كانت تلك ملحوظة عن الدنيا . أما آرنولد ويسكر فعند ما تقول احدى شخصيات

مسرचितه « المطبخ » بأن « الدنيا كالمطبخ » فملاحظته ليست عن الدنيا وانما عن مسرचितه . فهو يؤكد لنا - ان كان قد فاتنا ذلك - مغزى مسرचितه العام وأنها تمت للحياة الانسانية بصلة . كذلك يقدم أونيل كل واحدة من ثلاثيته « الحداد يناسب الكترا » بمشهد جمهرة من الناس ليعطى المسرحية كما يقول وضعها فى المجتمع ولنفس الغرض ينص آرثر ميلر على أن بيت لومان فى مسرحية « موت قومسيونجى » سيكون مجرد اطار شفاف لبيت ، لذلك « نرى قبة متكاثفة من عمائر السكنى حول البيت الهش المظهر الضئيل » .

وقد يظن المرء أن هذه الرغبة فى المغزى الاجتماعى قد تؤدى الى أسلوب طبعى فى كتابة المسرحيات - أناس واقعيون فى مواقف واقعية غير أن المواقف الطبيعية فى المسرح عديدة . المشاكل منها انها تبدو قائمة بذاتها منفصلة عن بقية العالم خارج هذا الموقف ومنها ايضا انها دائما عرضة لتداخلات البوليس او التليفون او غير ذلك من الضمانات العصرية - فالشخصيات فى مسرحية طبيعية لا ينعمون بفوضى الحرية فى التعبير عن عواطفهم كملوك وملكات شكسبير وراسين . فضلا عن ذلك فان المسرحية اذا كانت تقع حوادثها فى مكان مألوف فى حياة الواقع كقاعة جلوس أو ورشة فسيبدأ الجمهور فى الحكم عليها بمقاييس الواقع ومطابقته . سيقول الجمهور معترضاً ولكنها ليست كذلك . وهكذا سيجد الكاتب نفسه مضطراً الى مراعاة التفاصيل التافهة للواقع اليومى مثل كيف حالك وما اليها كما سيضطر الى تضييع الدقائق الثمينة فى خلق المخارج والمداخل المقنعة . وآخر هذه المشاكل الاعتراض بأن المشاهد الطبيعية خلوا من الفخامة . وما من عصر يحب أن يكون فنه خلوا من الفخامة . والقرن العشرون كغيره حريص على أن يكتب التراجيديات ذات الأبهة والفخامة .

ورغم هذه الصعوبات فالشعور قائم بأن المسرحيات ذات المغزى يجب أن تقع حوادثها هنا وفي الوقت الحاضر . انعكس ذلك في المسابقة التي عقدتها مجلة « الاوبزرفر » عام ١٩٥٧ والتي اشترطت فيها أن تكون حوادث جميع المسرحيات المشتركة في المسابقة واقعة في السنوات العشر الأخيرة . ربما كان هذا الرأي الخاطئ عن كيف تكون المسرحية العصرية مجرد رد الفعل المستتر لتلك الشرائح الثقيلة الخيالية المقتطعة من ثنايا التاريخ والتي كانت محببة لدى الفيكثوريين ولقد خلف هؤلاء ملاحم هوليوود وليس بريخت . وأيا كان السبب فهذه الرغبة في استخدام مكان الحوادث القريب من الطبيعي والعصري رغم تحررها من قيوده أدت الى حلول متنوعة . فاليوت وأونيل في بحثهما وراء الأبهة أخفيا أصداء التراجيديا الاغريقية في قاعات الاستقبال العصرية . وأوجوبيتي وهو يقدم في مسرحيته « حوض الزهور المحترقة » الصراع بين الغايات والوسائل ، بين السياسة والناس اختار شخصياته من السياسة العصريين ثم وجد اسبابا مقنعة لجمعهم في كوخ جبلي قطعت عنه خطوط التليفون وكان الفرار أو النجاة منه امرا مستحيلا . ولقد تيسر له بذلك ان تنمو المسرحية دون تداخلات أو مقاطعة . وأهم من ذلك دون أن يسأل الجمهور لم لا توجد هناك مقاطعة . ولقد قام تشارلز مورجان في مسرحيته « المجرى اللماح » « والزجاج المحترق » بمحاولة مماثلة لم تظفر بنجاح مماثل . فموضوعاته مثل بيتي مشاكل خلقية غير مقيدة بزمان يمكن أن تقع في أي مكان أو زمان . لقد اختار اطارا سياسيا عصريا ليؤكد - فيما نظن - اهمية موضوعاته العصرية غير أن رموزه ومواقفه لسوء الحظ كثيرة الثغرات على عكس بيتي . ففي مسرحيته « الزجاج المحترق » يطلب منا بأن نصدق ان رجلا واحدا استطاع وحده أن يجد المعادلة التي تدمر العالم وفي « المجرى اللماح » بأن الحكومة والناخبين في بريطانيا يرون العلوم مجرد سلسلة من المبالغ . أن المأزق الخلقى والصراع مع السلطات في كلتا المسرحيتين يمكن أن

يكون كلاهما حقيقيا وصادقا غير أن الوضع العصري المهزوز للمسرحيتين بثغراته يذهب الأثر . فالجماهير مرة أخرى لا يسعها إلا أن تحتج قائلة أن الأمور لا تحدث بهذا الشكل . ومن السخرية أن موضوع « المجرى اللماح » عرض له هوج فيلدر بفاعلية اشد في مسرحية « الاقوياء في وحده » كما عرض له بريخت في « جاليليو » والأولى تجرى حوادثها في القرن الثامن عشر والثانية في القرن السابع عشر .

الحقيقة ان المغزى أيسر تحقيقا على البعد فالواحد يستطيع أن يدرك حقيقة الامور وهو بعيد عنها . قد نميل الى اعتبار مسرحيات شكسبير في جوهرها ممثلة لعصره . وهي في الروح كذلك ولكن ليس في الموضوع فما من مأساة من مآسيه أو مسرحية له ذات مشكلة تقع حوادثها في القرن السادس عشر في انجلترا . وبالمثل فبالرغم من أن مسرحيات ايسكلوس تعكس عن قرب اوضاع اثينا في بواكير القرن الخامس كما تعكس مسرحيات يوريبيديس أوضاعها في اواخر القرن ذاته إلا ان الكاتبين تناولا موضوعات تكاد تكون كلها من الأساطير ولقد اوضح راسين في افاضه أن كتابته للمأساة العصرية « بايازيد » لها ما يبررها إذ أن حوادثها تقع في بلد بعيد هو تركيا . الزمان والمكان الحاضران هما دوما موطن الكوميديا . ففي مقابل يوريبيديس وشكسبير وراسين نجد أريستوفانيس وبن جونسون وموليير . ولما نجح كتاب الدراما اخيرا في معالجة المواقف العصرية معالجة جدية ضاع في اغلب الاحوال المعنى الكبير في غمار الحواشي الخاصة بالموقف . فمسرحيات ايسن باستثناء قلة منها تتناول حياة الفرد الروحية والحب غير ان العالم يتقبلها كمسرحيات مشاكل اي غاية في النوعية . الى هذا الحد أغرقته اوضاعه الطبيعية .

ومن الامور ذات الدلالة ان بريخت وهو اول من يتبادر اسمه على الأفواه كأكبر بائع سريح للرسائل العصرية في المسرح الحديث

اجرى حوادث مسرحياته العظيمة كلها فى مكان وزمان بعينين كل البعد عن جمهوره - « دائرة الطباشير القوقازية » « امرأة ستشوان الطيبة » : فى الشرق ، « الأم شجاعة » « وجاليليو » : فى قرون ماضية . ولعل بريخت هو اكثر كتاب المسرح العصرى فهما للصلة بين الدلالة العامة والمنظر المعاصر . فعندما اراد ان يعلق على موقف محدد فى مكان واحد ولحظة واحدة فى التاريخ تخلى عن كل ادعاء فى نسجه الدلالة المفصلة على شكل قصة . فعرض فى مسرحيته « الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث » لوحة مستعرضة للحياة فى المانيا النازية فى ثمانية وعشرين مشهدا منفصلا . فبعدم محاولته دمج عنصرى الدلالة العامة والخاصة تحاشى افتعال رايس فى مسرحيته « نحن الشعب » أو بريستلى فى « شجرة الزيزفون » . ان محاولة المررايس نسج كل احتجاجاته المختلفة وشكاواه من الحياة المعاصرة فى قصة واحدة متماسكة شئ فريد باهر ولكن لم يكن بد ايضا من أن تكون بكل التواءاتها ومصادفاتها على شفا الانزلاق فى مهاوى السخرية . « شجرة الزيزفون » اكثر دقة . فقد قصر بريستلى مجال شخصياته على عائلة واحدة ولكن الأوضاع المختلفة داخل نطاق العائلة رغم ذلك تكشف عن اختيار غير مستور ممثلا لانجلترا فيما بعد الحرب . الشد والجذب بين عنصرى المسرحية - بين القصة والمسح الاجتماعى - يفسدها . نفس الضعف تتعرض له مسرحية « النمر والحصان » لروبرت بولت فهى تحاول أن تفعل نفس الشئ لانجلترا فى أواخر الخمسينيات ويحدث ايضا أن شخصياتها هم عائلة استاذ .

لقد حاول التعبيريون ان يحصلوا على مظهر الدلالة العريضة عن طريق التعميم بأن تكون شخصياتهم ومواقفهم عمومية . فنرى شخصيات « الرجل » « والعامل » « وآدم » تسير فوق خشبة المسرح فى منظر يمثل الدنيا غير أن النتائج لم تجيء عامة بقدر ما جاءت غير انسانية ولا دلالة لمسرحية غير انسانية - اللهم

الا فى فشلها • كثير من الكتاب المسرحيين العصريين توصلوا الى حل وهو أن يوفقوا بين التعميم المحض والتخصيص المحض وذلك باختيار مكان الحوادث فى القرى والمدن الصغيرة • غير أن هذا النوع من المسرحيات يمكن اعتباره وحدات مبسوطة • فالسلطة كلها تتركز فى يد « العمدة » ، « والقس » يمثل الكنيسة كلها والحياة تسير بين جدران المدينة مترفة ورمزية كما يريد المؤلف • البشرية بأسرها بين يديه وتحت سيطرته على نطاق مألوف يسهل قياده وتدبير أمره • فالحرية التى وجدها بريخت فى اطار صينى وجدها كاموس « الحصار » ودورينمات « الزيارة » وماكليس « سقوط مدينة » وجون اردن « رقصة الصول موسجريف » فى مدينة صغيرة •

وقد تكون المقارنة بين ت.س اليوت وصامويل بكيث فى هذا الصدد مثمرة • فكلاهما يتناول موضوعات ذات دلالة عريضة لا أقل من علاقة الانسان بالانسان والانسان بالله • ومع ذلك فليس بينهما من يريد أن يرتدى لباس الأبهة وأن يبدو متباعدا بالشكل الذى يمكن أن يقال عن ميلتون وقد عبر عن نوايا مماثلة • كلاهما يريد لمسرحه النطاق الواسع دون أن يفقد الصلة الحية بالعالم الحديث أو انهما - اذا نظرنا للوجه المقابل من نفس العملة - يريدان موضوع الساعة دون الاتسام بالتفاهة • فاذا ما شرع أحد ضخام رجال الاعمال أو ملوك الصحافة العصريين يتكلم بعبارات التراجيديا ولغتها العالية العالمية فالنتيجة الحتمية هى الانزلاق الى هوة المسخرة • والحل الذى يقدمه اليوت هو الخط بالعبارات على امل ان حوار شخصياته البورجوازية سيبدو فى ظاهرة مقنعة ومقبولا ولو أنه فى الحقيقة ليس الا نسيجا مصطنعا من التوريات المسيحية والاساطيرية • تأثير الأبهة والعظمة يتحقق عن طريق الوعى الناقص • أما الحل الذى يقدمه بكيث فهو نقيض ذلك • فقد حط من قدر شخصياته الى مستوى الأفاقين اذ تهبط فى التركيب

الطبقى الى المستوى الذى لا يفكر أحد عنده فى تطبيق مقياس الاحتمال الطبيعى . فالأفاقون هم فى عرف الجميع أخط المستويات البشرية ومع ذلك فلا يضير أحدا أن يرى نفسه فى صورة أفاق (يبدو أن صورة الأفاق الخيالية الرومانتكية ماتزال قائمة منذ كتب اورويل مسرحية « على ارصفت لندن وباريس ») . وهكذا تيسر لبكيت رمز سهل للجنس البشرى بأسره لا تقيده مقتضيات طبيعية ويستطيع الأفاقون فيه أن يناقشوا مشاكلهم : انتظار المدد، الضرب الذى ينهال عليهم ، خشية الملل والضجر والعبت ، والى جانب ذلك الخلاص المسيحى واحتماله ثم المعنى الكلى للحياة – فى افاضة وتوسع دون ان يبدو عليهم ادعاء او عجرفة . أى رمز فى هذه الحالة يقبل . مجرد قضاء الليل دون ضرب نعمة من النعم . جزيرة محل اللفت المعتاد متعة نادرة بعيدة المنال . ولا أحد يتساءل عن ضجر الأفاقين ، لماذا لا يذهبانه بالذهاب الى السينما أو الى فصول مسائية أو الاشتغال بالخصوص او قراءة رواية كما تساءلت بعض الجماهير بالنسبة لعواطف الكبت عند جيمى بورتير فى مسرحية « انظر الى الوراء فى غضب » : « لماذا لا يبحث عن عمل احسن اذا كان بمثل هذا الذكاء ! » .

يحقق هارولد بنتر نفس الحرية بشخصية الأفاق فى مسرحية « الحارس » ، فخطوة الرجل العجوز الثابتة فى أن يذهب الى سدكاب لجمع اوراقه تمثل فى يسر كل احلام الانسانية للعمل المحدد المسئول . أما اليوت فهو ، لقربه من الطبيعية أو على الأقل لشكلها النحيل الذى تجرى حوادثه فى صالونات المسرح ، اقل حظا فى حرية اختيار الرموز . ولكل رمز ان يبرر وجوده الفردى ازاء حياة المشاهد ذاته . فى مسرحية « اجتماع شمل العائلة » رمزان لتحقيق الذات عن طريق القوة ، أولهما رحيل هارى ليغدو مبشرا وهو مقبول فهو بعيد بدرجة كافية عن دنيا الواقع اليومى . اما الثانى فهو حلم ماري لتصبح زميلة فى كلية للبناب ، وهذا مجرد انزلاق

الى حضيض المسخرة ، والغريب انه بسبب وضعه فى النص مثل
اعلى اقل اقناعا من مجرد الذهاب الى سدكاب .

من الكتاب الدراميين من وجد فى الاطار الكلاسيكى حرية
مماثلة لحرية بيكيت . وهؤلاء ايضا كانت طريقتهم على نقيض طريقة
اليوت . فبينما هو قد حاول ادخال موضوعات وتلميحات كلاسيكية
فى نصوص عصرية اذا بهم ينقلون فى كل جرأة مواقف عصرية
الى اطار كلاسيكى . معالجته كانت تقييدا اذ ان سطحه الطبعى
كان يستوجب التدقيق وثورياته من الصعب ملاءمتها اما الاطار
الكلاسيكى الذى اتخذه جيرادو وانوى وسارتر وغيرهم فقد كان
تحررا من القيد . والفارق ان الفشل فى مطابقة الحقيقة مشئت
للانتباه اما وضع الشئ فى غير زمنه فهو فى العادة ممتع .

الكلاسيكيون الجدد لم يجدوا حرجا فيما يتعلق بالزمن . ففى
السطور القليلة الاولى بعد دخول انتيجون نراها تصف (انتيجون
لكاتبها انوى) الفجر بانه مثل صورة كارت بوستال . القصة
الكلاسيكية ليست سوى اطار جاهز لدراما من المآزق العصرية ،
وكاتب الدراما فى حل من المجهود لتبرير حبكته ، والتركيز كله
ينصب على موضوع المسرحية .

الأساطير دلت على أنها ذخيرة لا ينفد معينها لكافة الاحتياجات .
فجيد ونظرته فى الحياة اساسها دينى يؤمن بخضوع الانسان لله
اما سارتر وهو فى صميمه حيوان سياسى فيؤمن باعتداد الانسان
بذاته تجاه الله .

لذلك استطاع جيد فى مسرحيته اوديب ان يفسر قصة
اوديب كقصة رجل انغمس فى الائم وارتكاب الخطيئة تلو الخطيئة
لا لشيء الا لأنه رفض الاعتراف بخطيئته الاولى والندم عليها فلو انه
اعترف بخطيئته حين قتل الرجل فى الطريق لأكتشف كما يقول
جيد أنه أبوه ولجنب نفسه وغيره الفظائح الأخرى ولكنه حاول

الفرار من جرمه بالالتجاء الى العمل البطولى بالتصدي لأبى الهول .
وبانتصاره عليه لم يكن بد من تعاقب الآثام الأخرى . أما سارتر فقد
استطاع ان يستخلص عكس هذا المغزى تماما من قصة أوريسست .
فضيلة أوريسست الكبرى فى مسرحية «الذباب» هى انه يتغلب على
شعوره بالذنب ويتحرر منه ولذلك يتخذ سبيل القتل الذى أنقذ
أرجوس من الطغيان . فى كلتا المسرحيتين يواجه الأثم والفعل
كل منهما الآخر غير أن الاسود عند جيد هو الأبيض عند سارتر
والعكس بالعكس : رذيلة اوديب هى فضيلة اوريسست . الأسطورة
الاغريقية - كما ترى - تقدم طبعة زرقاء نموذجية .

جزء من حرية الاطار الأسطورى يكمن فى معرفة الجمهور
للكيفية التى لا بد ان تنتهى بها المسرحية فاوريسست لا بد ان يقتل
كلتمنسترا . وانتيجون لابد أن تموت . هذا أكثر من أى شئ
آخر يوجه انتباه الجمهور بعيدا عن الحبكة الى معالجة الكاتب لها -
او بعبارة اخرى بعيدا عن الخاص ونحو الدلالة العامة وفوق ذلك
فهو يقدم لحظات كثيرة من الروعة الدرامية . فنحن نعرف مثلا
أنه لا مصالحة بين ميديا وجيسون وأن هذه المعرفة فى مسرحية انوى
هى التى تجعل محاولة ميديا العاطفية للمصالحة لاذعة . قال
جيسون بأنه يامل ان يجد عند عروسه الجديدة « شيئا لا يمكن أن
يكون أبعد مما هو عنك ، السعادة ، مجرد السعادة » ثم لحظة صمت
وبعدها :

ميديا : السعادة . (لحظة صمت اخرى . ثم تتكلم فجأة فى
صوت خافت متواضع دون ان تتحرك) جيسون ، من
الفسوة أن تقول ذلك ، لا أكاد اصدق . ان الكلمات
تخنقنى وتشعرنى بالحجل . ولكن اذا قلت انى كنت
انوى المحاولة من الآن فصاعدا ، معك ومعى ، هل
تصدقنى ؟

جيسون : كلا

ميديا : (بعد لحظة صمت) تكون على حق . هكذا ينتهى امرنا
بعد أن قلنا كل شئ .

يجىء هذا فى نهاية لقاء طويل بين ميديا وجيسون ينظران فيه
الى الوراء ، الى حياتهما معا ، بمزيج من الأسى والغضب . لا تستغرق
الحبكة التقليدية الكثير من المسرحية - على التحقيق أقل من مسرحية
يوريبيديس . انما يستخدمها انوى لمجرد ابراز هذا اللقاء الأخير
العظيم ، تلك اللحظة التى تسحر لبد لأنها خارج الزمن وبين برائن
القدر . فبمجرد انتهائه ستنفذ ميديا انتقامها الرهيب .

لهذا المشهد فى ميديا ما تعنيه الجوقة فى مسرحية انتيجون
لانىوى عندما تقول :

المأساة دقيقة غاية الدقة ، فهى باعثة على الطمأنينة ،
محققه ... وهى فوق كل شئ هادئة لأن المرء يعلم أنه
لم يعد هناك أمل ، لم يعد هناك أمل خداع . يعلم المرء أنه وقع ..
وقع كالفأر فى المصيدة كما وقعت انتيجون الصغيرة . ستستطيع
انتيجون الصغيرة ان تحقق ذاتها لأول مرة .

انه ليشبه المشهد المركزى بين كريون وانتيجون او اللقاء بين
هكتور واوليس فى مسرحية « النمر على الأبواب » وكلاهما موصوف
فى الفصل الثالث . ان السخرية والقوة الكافية فى جميع هذه
المشاهد المعلقة فوق حافة الحتمية بل ان جوهر هذا الاستخدام الخاص
للحبيكات الكلاسيكية المعروفة جيدا معبر عنه فى العنوان الفرنسى
لمسرحية النمر على الأبواب وهو : ان حرب طرواده لن تنشب ابدا
فنحن نعلم - حتى قبل رفع الستارة - بان حرب طرواده ستنشعب
وتقع .

قلت آنفا ان كتاب المسرح العصريين رغبوا فى ان تكون اعمالهم
ذات دلالة عامة وأبهة فالاطار الكلاسيكى يخدم غرض الدلالة بتحرير

الكاتب من التخصيص . الا ان الكتاب املوا أيضا في ان ترفع
الاشارات الكلاسيكية من قدر مسرحياتهم وتضفى عليها شيئا من
الأبهة باعتبار أن المسرح الاغريقى هو منبع الدراما ولاشتماله على
اصول القوى الدرامية كالقدر وربات الثار . فتضمن تفصيلات
اغريقية كليل فى رأيهم بتطعيم الدراما الجديدة بجذور قوية . بيد أن
التفصيلات الغربية حرية بأن تظل دخيلة طارئة كالحصون القوطية
الصغيرة التى زين الفيكثوريون بها مبانيهم لغرض مماثل .

يصدق هذا بالتحقيق على ربات الثار فى مسرحية اليوت
« اجتماع العائلة » . فعند كتابة المسرحية يظهرن فجأة من وراء
ستار فى ذلك المنزل الانجليزى الريفى المؤلف . التعليمات المسرحية
نفسها تبين بوضوح عسر الترابط والمزج : « تنحسر الستار عن
ربات الثار فى كوة النافذة » ولا يمكن عند الاخراج الا أن يبدو هذا
مضحكا ، ولقد اعترف اليوت نفسه عام ١٩٥٠ بأنه قد يكون من
العقل ان يترك امر ربات الثار لخيال الجمهور . ربما كان اونيل اوفر
حظا من النجاح فى طريقة عرضه لهذه الربات فى مسرحيته التى
قبسها عن اوريستيا « الحداد يناسب الكثرا » ، وذلك عندما نرى
بطله اورين مانون الذى يماثل اوريست وكأنا ركبته عفاريت
اسرته الممثلة فى اللوحات القديمة المعلقة على الجدران . ثم ان اليوت
واونيل كليهما حاولا أن يوحيا « بالقدر » عن طريق المشابهة .
فهارى مونشنسى بطل مسرحية « اجتماع العائلة » تجيئه القدره على
مواجهة بواعث قتل امرأة عندما يكتشف أن أباه شعر شعورا
مشابها نحو امه . كذلك استخدم اونيل نفس الفكرة وانما بصورة
مادية وكثير من المبالغة . اذ يرى طابع القضاء مطبوعا على عائلته
التى تسكن نيو انجلاند فى التشابه الذى يجمع بينهم جميعا حتى
الخدم وكأنما علت وجوههم أقنعة مماثلة . ان اليوت فى محاولته
الدائبة لتعديل الأصداء الاغريقية فى مسرحياته بقصد جعلها
مقبولة انتهى به الأمر عند مسرحيته الرابعة « الكاتب الحصوصى »

الى تحويل فكرة المشابهة هذه الى حالة من مجرد مواهب موروثة .
فيطله يجد الشجاعة لأن يصبح عازف ارغن عندما يكتشف ان أباه
ايضا كان كذلك . غير ان الرمز لسوء الحظ متى ما اصبغ مألوفاً
بالدرجة التي تجعله مقبولا خفت الصدى الذي يجسمه حتى لا يكاد
يسمع او يلتفت اليه .

يدخل آرثر ميللر نبذة من القدر في مسرحيته « منظر من
الجسر » عندما يقول المحامي الفيرى وهو نفسه ترجمة للجوقة
الاغريقية كيف كان يذهب عادة الى بيته في الساعة السادسة من
كل يوم لكنه فى يوم من أيام ديسمبر تخلف فى مكتبه لغير ما سبب
معين . ثم يستطرد مشيراً الى ايدى كاربون وهو البطل :

عندما رأيته داخلا الى مكتبي أدركت لماذا انتظرت . . شعرت
كمن اخترقت جسده طعنة . . . وكأنما تركت قواى فى مكان ما .
قد تكون تلك الاشارة القدرية من اللباقة بحيث لا تشعر
الجمهور بالضيق (ولو ان من المشكوك فيه انها تفعل شيئاً يرفع
المسرحية الى مرتقى التراجيديا) ولكنك على التحقيق لن تستطيع
أن تقول نفس الشئ عن مسرحية مكليش « الذعر » ، ففي هذه
المسرحية عن الانهيار المالى تقترن آلة التيكرا التى تدفع شريط
الأنباء السنيئة - تقترن فى الذهن بربات الثأر كما ان المتكلم باسم
العمال الذى يتنبأ بخراب رجل المال رجل اعمى « ذو وجه شاحب
منتشى » مكشوف عنه الحجاب يستدعى الى الذهن استدعاء غلابا
تير سياس .

تلك أمثلة لمحاولات تفخيم المسرحيات الحديثة عن طريق
ترصيعها بآثار الدراما الاغريقية ذات البهاء والروعة . لقد كانت
محاولات تريد ان تجعل من الأكواخ قلاعاً ومن هذه الناحية حاق
بها الفشل . غير ان هناك مسرحية واحدة اصابها نجاحاً عظيماً فى
احراز النكهة الكلاسيكية - تلك هى مسرحية اونيل « الرغبة تحت
أشجار الدردار » وانها لأقرب الى راسين منها الى الأغريق ولكن

راسين مع ذلك اتخذ الأغريق اساتذة له . لقد استخدم كلاسيكياته بالطريقة المثلثية ، اقتبسها ثم منحها روحه وفنه فجاء مسرحه كلاسيكيا جديدا خالص النقاء ، وهذه الكلاسيكية الجديدة لها وزنها الذي يماثل الكلاسيكية القديمة ان لم يكن يبرزها . وعلى هذا الأساس يمكن ان نسمى « الشوق تحت شجرة الدردار » وهى نادرة بين مسرحيات القرن العشرين أجد الجديد فى الكلاسيكية .

انها قصة الجشع فى مزرعة فى نيوانجلاند فى منتصف القرن الماضى . تزوج كابوت العجوز زوجته الثانية منذ خمسة وعشرين عاما لا حبا فيها وانما ليضع يده على حجة تملك المزرعة . يعرف ابنه ابن ذلك كما يعتقد انه قتل أمه بتشغيلها فوق طاقتها . فليس بعجيب ان يكره اباه وان يصمم على الاستيلاء على المزرعة فى اقرب فرصة ممكنة . ثم يتزوج كابوت العجوز زوجة ثالثة ، هى أبى لاسباب من بينها اغاظة ابن . ابى تصغر عن ابن ببضع سنوات فقط ومن ثم يضاف جشعها لجشع الآخرين . تنتزع من كابوت وعدا بانها اذا انجبت له ولدا فسيكتب له وحده المزرعة حارما ابن فى وصيته . ثم تشرع فى غواية ابن مؤملة ان تنجب منه ولدا تنسبه الى كابوت العجوز . عند هذه النقطة تتحول شبكة الجشع المحكمة الى شبكة من الهوى الجارف . اذ أن أبى واقعة ايضا فى غرام ابن . وعلى ذلك ينتهى تدبيرها الى حب عميق عنيف له . وانه ليشعر نفس الشعور نحوها ويقنع بمجاراتها متدريا بالادعاء ان ابنه الوليد ليس فى الحقيقة ولده بل ولد ابيه، الى أن كان ذات يوم أنباء فيه أبوه فى شماتة وكيد بالوعد الذى انتزعت منه ابى . فما كان من ابى ، فى محاولة مجنونة لتدلل لعشيقها على حبها واخلاصها وذلك بازاحة النقاب عن موضوع مؤامرتها الأصلية ، ماكان منها الا أن قتلت وليدها . جن جنون ابن فجاءها بمأمور المدينة ثم ادعى فجأة وفى آخر دقيقة بأنه تواطأ معها على قتل الطفل . يأخذهما المأمور الى حيث يلقيان الجزاء ويقول وهو يغادر المزرعة تاركا كابوت العجوز وحده « يالها من مزرعة وددت لو ملكتها ! » .

ان بساطة هذه المسرحية الخالصة سواء فى كتابتها او فى التركيز الصارم على الموضوع تقيم حبكة تراجيدية كان يمكن ان تصبح ميلودراما . ولكن المسرحية يتخللها أيضا شعور بالقضاء المحتوم يمنحها صفة كلاسيكية دون ان يبدو ابدا كعنصر دخيل . فأم ابن مثلا تغشى المسرحية كشبح النحس لايمان ابن بأن أباه قتلها . لذلك تتبدى معاملة أبيه الفظة لها كجرم اقترف فى الماضى ما يزال ينتظر الكفارة . مثلها فى هذه المسرحية مثل تيسبس او الملك هاملت . والقدر أيضا يوحى به احياء يسيرا عن طريق خزعبلات هؤلاء الريفيين . فكابوت العجوز موقن بقدره الذى قسم له الإقامة على هذه المزرعة الكثيبة ، ويزيد فى يقينه سببان الأول انه غادر المزرعة وهو شاب فى طلب التراء فى اراضى الغرب فلما حقق مناه اذا به يشعر بدافع غلاب يدفعه الى العودة الى نيوانجلاند حيث العمل اشق واقسى . والسبب الثانى انه عند نهاية المسرحية وعقب الكارثة عندما يعول على الرحيل يكتشف ان اولاده (كان عنده أيضا ولدان من زوجته الأولى) قد استنزفوا من زمان تحويدة العمر التى كان قد كنزها تحت لوح من خشب الأرضية . كان ذلك كافيا لأن يقنعه بأن مشيئة الله قضت بأن يبقى حيث هو وان الله بعث له بأولاد عقدوا على الشر ايديهم حتى يحقق مشيئته وقضائه . وكما هى الحال مع وسيط الوحي فى التراجيديا الاغريقية كل ما يهم هو أن الشخصيات المعنية تؤمن به . وهكذا فان استخدام اونييل للقدرية الحسية اوقع وانسب لمؤلف عصرى عن القدر من اية اصداغ اغريقية معنية او اية شطحة للخيال تتحقق عن طريق السحنة .

من بين المزايا الثانوية لاستخدام الاطار الكلاسيكى مزية تستحق الذكر ، تلك هى لذة السفسطة ، لذة الادراك ، فهى تكمن مثلا وراء « الآلة الجهنمية » لكوكتو الذى يقدم فيها بخشونة ساخرة الأحداث المؤدية الى النقطة التى تبدأ عندها مسرحية سوفوكل « اوديب ملكا » والجمهور الذى لا يعرف مسرحية سوفوكل

سنفوته المقارنة كلها • يصدق نفس الشيء على اشارة جيرادو
لهومر فى السطر الأخير من « النمر على الأبواب » •

لقد مات الشاعر الطروادى وآن للشاعر الاغريقى ان يدلى
بما عنده •

هناك عنصر من المجاملة المتبادلة فى هذا بين الكاتب المسرحى
والجمهور ، بيد أنه ربما كان موجودا فى كل ضروب السفسطة •
وليس بالعجيب ان كتاب مثل هذه المسرحيات هم فى العادة
فرنسيون •

هذا النمط من الفطنة والملاعبة الذهنية فى جوهره يجعل من
المسرح ألعوبته ولا يأخذه مأخذه الجذ لأنه مناقض لشعور التخيل
الكامل الذى يجعل الجمهور يكاد ينسى أنه فى المسرح كلية ، وفكرة
عدم أخذ المسرح مأخذ الجد تعود بنا من حيث ابتدأنا - الى افتقاد
التقاليد ، الى الصفحة البيضاء المقدمة لكل كاتب مسرحى جديد •
ومع عدم وجود تقليد مسرحى عام يستطيع كل كاتب مسرحى
جديد ان يبتدع اصطلاحاته وان يحطمها بنفس السرعة • الجمهور
العصرى لايمكن ابدا ان يكون على يقين مما سيواجهه عندما يخطو
الى المسرح : ستارة ثمينة ذات شراريب او منظر سبق عرضه ،
قبة فى صدر المسرح ، المسرح الصغير امام الستارة ، حلبة
للمصارعات ، وعلى سبيل الديكور غرفة واقعية ، هياكل منازل او
مجرد مقعد وأيك ، ممثلو ستانسلافسكى ، متظاهرو بريخت او
مجرد دمي • عندما تكون مثل هذه المرونة هى القاعدة تصبح
التقاليد المسرحية أدوات سحرية فى أيدي الكاتب المسرحى اذ
يستطيع ان يقفز من واحد لآخر ويستطيع ان يمزجهم فى نسب
جديدة • كثير جدا من تأثيراته سيتضمن اللعب بالمسرح الذى
يمكن اللعب به لأغراض متنوعة من الارشاد الى الابهاج • من
ذلك ما يفعله بريخت عندما يدفع الجوقة الى موقف يائس فى

مسرحية « امرأة ستشوان الطيبة » ليسأل الجمهور عما اذا كان
فى مقدوره ان يفكر فى سبيل للخلاص من المصيبة التى نزلت
بالبطلة . كذلك يفتح جيرادو مسرحيته « سادوم وعاموره »
بالشكل التالى :

البستاني : اليست تلك ابهى ستارة ترفع امام جمهور ! . هاهى
ذى ترتفع وما الذى يرون ؟ ملاك الملائكة الأعلى .

الملاك الأعلى : فليبادروا باغتنام الفرصة فهى لن تدوم طويلا . ثم
ان المشهد التالى يمكن ان يكون مروعا .

البستاني : انى لأعرف ، فالأنبياء أذرت به ، يوم القيامة .

هذه التأثيرات مليئة على التوالى بالاحكام والفتنة . على انه
لا مناص من ان يكون كثير من كتاب الدراما العصريين الذى
يشعوزون فى المسرح مجردين من الصفتين . فالعرف المقبول فى
المسرح ، ذلك الذى ورثه شكسبير ومعاصروه ، أساس متاح للكاتب
الدرامى العظيم ليرقى منه ، كما أنه أطار يستطيع الكاتب العادى
ان يكتب فيه مبدعا . ان حرية هذا القرن العظيمة تشكل تحديا
مثيرا للقلّة من الكتاب الدراميين الأجاييد - اولئك الذين يشغلون
الصفحات الباقية من هذا الكتاب . عيب هذه الحرية هى انها
تركت غير الموهوبين يتخبطون .

الجزء الثالث

الكتاب الرابع

اختيار الشخصيات

كان أساس اختياري للكتاب الدراميين الذين أتحدث عنهم في هذا الجزء من الكتاب هو التمييز قبل أي شيء آخر بين « الكتاب الدراميين » و « الكتاب المسرحيين » . فالكتاب المسرحي بمضمونه الحرفي لا الفني هو في مفهومى الكاتب الذى يتناول موضوعا مقبولا ثم يحوره الى مسرحية . اما « الكتاب الدرامى » فهو - فيما أرى - ذلك الذى ينشئ خلال مسرحياته ببصيرته الثاقبة رؤيا شخصية . الكتاب الدراميون وحدهم هم الجديرون بالبحث والنقد الجاد . وهذا يستبعد كتابا مثل تيرنس راتيغان مهما بلغت كفايتهم بل انه يستبعد المررايس .

وبعد هذا المعيار فالذى حدد مدى اختياري هو المكان :

فلو أننا تناولنا كل كاتب بايجاز شديد لأضحى النقد اذ ذاك نوعا من الفهرسة . ثم تبين أن المجال لا يتسع لأكثر من ثمانية أو تسعة ، فاصبحت بذلك القائمة مكونة من بيرانديلو ، واونيل، وبريخت ، وجيرادو ، وانوى ، وسارتر ، واليوت ، وويليامز واخيرا ميللر . وكان من بين المرشحين غير هؤلاء لوركا غير أن انتاج لوركا ضئيل فضلا عن أننا تناولناه بتوسع فى الفصل الخامس . كذلك أوكيزى . غير أنه لم يعد أبدا الى المستوى الذى بلغه فى مسرحياته الثلاث فى العشرينيات ، أضف الى هذا أن صلتة بالمسرح تزداد انفصاما يوما بعد يوم . ثم سالاكرو وبيتى غير أنهما ليسا بمعروفين جيدا دوليا كما ينبغى وفصل صغير ليس المكان الذى تبنى فيه الشهرة . ومن الناحية الأخرى فشهرة اليوت تتطلب فصلا ولو أنه من حيث الجدارة قد لا يكون فى حاجة . فلكونه ذائع الشهرة موضع مناقشة قد يكون اغفاله فجوة فاغرة الفم . ونفس الشيء ينطبق على سارتر .

لويجي بيراندييللو

(١٨٦٧ - ١٩٣٦)

منذ زمن طويل وعالم النقد الأدبي الدولي يزدحم بصورة متكاترة لبيراندييللو فهو أعرج ، ومشوه ، ورأس بلا قلب ، وضال ، وفظ غليظ ، ومختل العقل ، ومبهم - صور مهما حاولت جاهدا فلست بقادر على أن أثبتن نفسى فيها ولو قدرا منها ضئيلا .

كتب بيراندييللو هذه الكلمات عام ١٩٣٥ فى تقديمته لكتاب فيتورينو « فن الدراما عند لويجي بيراندييللو » وهى مقدمة مليئة بالعرفان لكتاب ينقض الصورة الشائعة عنه كبهلوان ذى ثقافة وعقل ، مجرد امير للمتناقضات . ومع ذلك ما تزال الحال فى كثير من الدوائر كما كانت عليه ، حتى أولئك الذين يلمسون العاطفة الزاخرة فى مسرحياته يرجعون لرأى بيراندييللو ذاته :

من بين التجديدات التى أدخلتها على الدراما العصرية تحويل العقلانية الى عاطفة .

يرجعون الى هذا الرأى على ان فيه الكفاية لايضاح قدرته . غير أن هذا الرأى ما يزال يضع المحراث أمام الثور - فهو يجعل الباعث الابتكارى الأصيل فى عمله باعثا عقلانيا ويتيح للناس ان يصفوا مسرحيته « انت على حق مادمت تظن ذلك » (١٩١٧) بأنها مجرد لعبة ذكاء خشنة عن طبيعة الحقيقة بينما هى فى الواقع احتجاج حام ضد تجريد الناس مما قد يلجأون اليه من نزوات دفاعا

عن انفسهم • وهذا هو ما يفعله معظم شخصياته المركزية • ردهم على ما يلقون من شقاء فى حياتهم هو فى بعض الحالات ان ينسحبوا الى حصن من العقلانية تستبعد منه العاطفة ، وفى حالات أخرى أن يخترعوا أكذوبة منطقية تجعل الشقاء محتملا • لقد اضطر بيرانديللو فى حياته هو ذاته أن يفعل شيئا مماثلا •

كان فى حياته الشخصية تطابق اكثر من المعتاد لكتاباتة • زوجه أبوه بفتاة لم يرها من قبل • • كانت ابنة شريكه فى منجم للكبريت • بعد بضع سنوات وقعت كارثتان فى وقت واحد • لقيت زوجه تعسرا شديدا فى ولادتها لطفلهما الثالث ، وحقا بالعائلة الخراب اذ غمر الفيضان كل مناجم الكبريت • كان اثر هاتين الصدمتين عليها شديدا فاختل عقلها وكان الشكل الذى اتخذه هذا الاختلال هو الغيرة • فلكى يهدى بيرانديللو من روعها كان يقضى معظم وقته فى البيت ويعطيها كل ما كان يكسب من مال • غير ان اتهاماتها الهستيرية له بالخيانة لم تقف عند حد بل ازدادت عنفا وكثرة • قبل نصيحة الطبيب بعدم ارسالها الى مصحة وانسحب كالكثر من شخصياته الى عالمه الصامت وقد روعه ان تكون الصورة الزائفة التى صورتها له أقوى فى جو البيت من حقيقة نفسه • وهكذا ينبع الاهتمام فى مسرحياته بمسائل الوهم والحقيقة ، مباشرة من تجربته الذاتية • وهو اهتمام مقطر فى شدة الكرب والشقاء وليس مجرد اهتمام فلسفى • ولتضاعف شقاوته أسر ابنه الأكبر فى الحرب ومرض ابنه الأصغر مرضا شديدا وحاولت ابنته انهاء حياتها بيدها • لم يكن عجيبا ان تصطبغ نظرة بيرانديللو الى الحياة باللون الأسود •

الملهش ان مسرحيته الكبيرة الأولى رغم ذلك كله مشمسه • « ليولا » (١٩١٦) قصة خداع مزدوج • سيمون البخيل الكهل متزوج من ميتا الشابة • لم يرزقا باطفال لأن العجوز سيمون كما يعرف الجميع واهن عنين • توترتا فتاة طموح تغار من ميتا • وقد

حملت من الطلوقة المحلية ليولا • تدبر مؤامرة • تخبر سيمون العجوز بالحقيقة ولكن تقترح عليه ان يعلن ان الولد ولده مثبتا بذلك انه ليس واهنا • تبهجه الفكرة حتى ليغير وصيته لصالح الطفل • ولكن ليولا يتقدم ليعاون ميتا المنكودة الحظ • فلطالما شعرا بانجذاب كل منهما نحو الآخر • ولكم كان يسعد سيمون العجوز لو ان زوجته هي التي انجبت له الطفل ! وسرعان ما تحمل ميتا هي الأخرى فينكر سيمون أبوته لابن توتزا ويغير وصيته من جديد • وينصرف ليولا سعيدا خالي البال والفكر وهو بهذه الصفة طائر فريد في مسرحيات بيرانديللو •

بعد ذلك ببضعة شهور كتب بيرانديللو مسرحية تعالج نفس الموضوع وانما من وجهة النظر المضادة : وهي مسرحية « فكر في الأمر يا جياكومينو » (١٩١٦) • الأستاذ توتى معلم عجوز ليس بينه وبين البيروقراطية محبة • يرسم خطة لخدمة شخص ما على حساب الحكومة • سيتزوج من امرأة شابة سيتاح لها ان تقبض معاشه لمدة خمسين سنة أخرى • يختار ليلينا - اختيار موفق لأنها حامل وبذلك يستطيع ان يخدمها خدمة مزدوجة • شرطه الوحيد هو ان تستمر في علاقتها بعشيقها جياكومينو • يضج الجيران ، بتقاليدهم الموروثة عن الحب والزواج ، من السلوك الفاضح لهذا الثلاثي ولكن الفاضح في رأى البروفسور توتى وبيرانديللو هو أن تقطع ليلينا علاقتها بجياكومينو أو أن يتوقع توتى منها أن تضاجع رجلا عجوزا مثله •

هاتان المسرحيتان تشكلان النموذج الأساسى الذى سوف يستخدمه بيرانديللو اكثر من مرة فى أشكال أشد ايلاما خلال السنوات القليلة القادمة حتى ليألف المرء تلك الامتدادات المنطقية العجيبة التى اخترعتها شخصياته لما جرى عليه العرف فى العلاقات الاجتماعية والجنسية • والاختراع كما يقدمه بيرانديللو شر اذا قصد به الكسب كما فى حالة سيمون وتوتزا ، وخير اذا كانت

الدوافع اليه دفاعية أو برا باحد كما فى حالة توتى • والشر يلقى
عند عدالته الاخلاقية الصارمة أسوأ الجزاء بينما الخير جزاؤه
الاحسان •

ثم كتب بيرانديلو مسرحيتى « قواعد اللعبة » (١٩١٨)
« ولذة الأمانة » (١٩١٧) وكلاهما على نمط ليولا • ففى الأولى
زوجة نافرة من زوجها ، تتظاهر بان فتى من الفتيان عرف
بالفروسية وشدة المراس فى المبارزة قصدها باسائة تخل
بالشرف ، واملها ان يحقق زوجها مايقضى به العرف والخلق فيدعو
الشاب لمبارزته اقتصاصا لشرفه ، ثم تنجلي المبارزة عن قتله فيخلو
لها عند ذلك الجو فتعيش مع عشيقها فى سعادة ونعيم • ولدهشتها
يدعو ليون الشاب لمبارزته ثم يختار حسب اصول المبارزة مساعدا
له وهذا المساعد الذى اختاره هو عشيقها • ولكن عندما يحل
فجر اليوم الموعود للمبارزة يلزم فراشه ثم يقول انه لا يزمع
مبارزة الغريم • لقد اصدر صك الدعوة للنزال وهى عملية اسمية
محضة لأنه ما يزال زوج زوجته الاسمى • وبما أن عشيقها هو
زوجها الفعلى فمستوليته ان يمارس هو ذاته الفعل • وعلى ذلك
يبارز عشيقها الغريم (فأصول المبارزة تنص على ان يحل المساعد
محل من يساعده اذا ما تخلف عن الحضور) ويكون نصيبه القتل •
لقد فعل ليون اذن مثل ما فعل ليولا - اى انه سار بلعبة
خصومه الى نهايتها المنطقية حتى وقعوا فى الشرك الذى نصبوه له
او بعبارة اخرى فى شر اعمالهم • كما كشف وهو يفعل ذلك عن
انعدام المنطق فى السلوك التقليدى • غير ان ليون على خلاف ليولا
ليس شخصا خالى البال فهو واحد من ابطال بيرانديلو يمثلهم
أصدق تمثيل ، الزمه الشقاء فى الماضى على ان يعتزل فى قوقعته
من الانفصال العقلى الذى هو مجرد غطاء لانفعالاته وسخطه • لقد
شكا النقاد من عدم وجود ما يهيب الجمهور لانفعال ليون العنيف
المفاجىء ضد عشيق زوجته فى الفصل الأخير غير ان هذا النقد

يكشف عن سوء فهم للشخصية والمسرحية فلأن هـدوء ليون العقلى نتيجة لكبته لعواطفه فهو يحمل ضمنا طول الوقت احتمال الانفجار . هذا التباين هو الذى يجعل الدور ذا قابلية هائلة للتمثيل . وسوء الفهم نتيجة مرتبة لمعالجة بيرانديلو للموضوع معالجة عقلية فوق المألوف ويجيء ايضا من اخذنا ظاهر المسرحية العقلى على انه المسرحية ذاتها .

ففى الانعزال وحده وجد ليون راحة البال وهى حالة قريبة من الموت . يزداد ذلك وضوحا فى مسرحية « لذة الأمانة » فالغز الذى يجعل من المغررين به اغرارا هو بالدوفينو وهو رجل مفلس ذو نزعات فلسفية ومن حيث الشخصية فهو أشد صرامة من ليون . مثل ليون اضطرته المعاناة الى التزام وضع من الانعزال الفلسفى عن الحياة . أجاتا امرأة من نساء المجتمع تحمل من رجل متزوج . ولستر ما ظهر تستخدم هى وعشيقتها بالدوفينو وذلك بأن تتخذه

المرأة زوجا لها ، ولكن أجاتا تضمخ خديعته وتعزم تطبيقه متى ما ولدت وصار لوليدها الأب الشرعى على أن بالدوفينو يصر على اداء دوره بأمانة مطلقة لاتعرف المساومة فسرعان ما يضرب بالتظاهر عرض الحائط ويقلب المظاهر الى حقيقة فيصبح بحق وحقيق الأب الحقيقى للطفل بل ويصبح عندما تقع أجاتا فى حبه - الزوج الحقيقى لها . عند هذه النقطة يرغب بالدوفينو فى أن يخرج من اللعبة ويرحل وهنا يمكن أن يرى الوضع البرانديلى فى أوضح حالاته . فبالدوفينو يدرك أن العاطفة الحقيقية التى بدأ يشعر بها نحو أجاتا ستقلب اللعبة التى يلعبها ببراعة الى عذاب . على أننا نحظى لمرة يتيمة بنهاية سعيدة . فأجاتا تذهب معه مخلقة وراءها حياتها السابقة . وهكذا يعود بالدوفينو الى الحياة . وهو ذاته يؤكد التفرقة بين الانعزال عن الحياة، العقلى المبصر ونقيضه ، وهما مسألتان من الصعب التمييز بينهما فى الحياة يؤكدها بالدوفينو بملاحظته :

عندما يعيش المرء فهو يعيش دون أن يرى نفسه عائشا وأنا
انما أرى لأنى جئت لهذا البيت كى لا أعيش .

لقد وجد بيرانديللو عيشة الهوى بانفعالاته مرة. كما وجد
موات الانعزال العقلى عبثا . ولكنه احترم طريقا وسطا ، عيشة
تخيلية اصطنعها كالزواج الذى عقده البروفسور توتى من اجل
البر . فى مسرحية « قلنسوة وأجراس » (١٩١٧) نرى صاحب عمل
يعشق زوجة كاتبه . تكتشف زوجة الأمر فتحبك مؤامرة يتعين
بمقتضاها على الكاتب أن يضبط زوجته وعشيقتها فى وضع لا ريب
فى مساسه بشرفه . ينكسر قلب الكاتب لا لأنه كان يجهل خيانة
زوجته بل على العكس لأنه كان على علم بالأمر وانما تعمد اخفائه
كسر دفين . انه كان يحب زوجته الجميلة وكان قبيحا يعرف قدر
نفسه لذلك فنع بقبول الوضع . الا أن المجتمع يطالبه الآن بأن
يتخذ اجراء مسرحيا : فلا جدال فى أن زواجه لابد أن ينقسم .
وسط هذه الحالة المؤلمة تجيئه فكرة حل . فليدع بأن زوجة رئيسه
التي أذاعت نبأ الفضيحة امرأة مجنونة فقدت عقلها بسبب الغيرة
التي لا أساس لها . . وليقنع كل واحد بذلك . وتؤخذ بالفعل الى
مستشفى المجاذيب ومن ثم تظل الأكذوبة الثمينة الحلوة قائمة .
لقد تصرف الكاتب كما تصرف البروفسور توتى بالحكمة التي لاتأبه
بالتقاليد كما أن الأكذوبة فى كلتا الحالتين كانت من أجل البر ومن
الواجب احترامها .

تناول بيرانديللو موضوعا مشابها فى مسرحية « أنت على حق
ما دمت تظن ذلك » (١٩١٦) وهي احدى اثنتين أبدع فيهما أيما
إبداع . يسرى القيل والقال على ألسنة الناس فى المدينة بخصوص
ثلاثة أشخاص وتصرفهم الشاذ هم زوج وحماته وزوجته . السنيور
بونزا يمنع حماته السنيورا فرولا من رؤية ابنتها ومع ذلك يقضى
معظم وقته فى منزل حماته . والتفسير الذى يعطيه كل من السنيور
بونزا والسنيورا فرولا غريب جدا ومتناقض . فكل منهما يدعى

أن الآخر مجنون غير أن جنونه يجب أن يحترم • ومن الوقائع
تضطرب القصتان فيما يتعلق بحقيقة شخصية الزوجة السنيورا
بونزا • الحماة تقول أن هذه المرأة هي زوجته الأولى وابنتها والزوج
يدعى انها زوجته الثانية وعلى ذلك فليست ابنتها • ومع ذلك فلا
احد منهما يريد أن يقنع الآخر بما يرى • ويشتهد الفضول بالناس
والتقصي ولكن الحقائق لا تزداد وضوحا بيد أن شقاء الضحايا هو
الذى يزداد وضوحا • لقد وجدوا هذا السبيل فى أن يعيشوا معا
بالشكل الذى ارتأوه فمن الواجب احترامه • وبهذا الصدد تقول
السنيورا بونزا فى المشاهد الأخيرة :

هذه نائبة كما ترون ينبغى أن تظل مستورة والا فـالعلاج الذى
وقع عليه حنونا لن يكون مجديا •

وقال السنيور بونزا متوسلا « بحق الشفقة فليتركونا نعيش
فى سلام ! » « بحق الشفقة » عبارة كثيرة التكرار فى مسرحيات
بيرانديلو • فهى بالنسبة لمجموع أعماله تحتل مكانا وسطا • مثلها
مثل عبارة « العلاج الذى وقع عليه حنونا » بالنسبة لهذه المسرحية •

والمسرحية الى جانب عرضها لمعاناة هذه الشخصيات الرئيسية
تسخر من كلام الناس والقيـل والقال الذى تلوكه السـننتهم ،
والاستنتاجات الهائلة التى يستنتجونها دون استناد الى دليل كاف •
والجمهور هو الآخر يصبح دون أن يشعر طرفا فى هذه السخرية
(مقويا بذلك احتجاج بيرانديلو) لان المسرحية تعتمد لاحداث
تأثيرها على مشاركة الجمهور فى القيل والقال • فالجمهور مثلهم
مشـتاق لان يكتشف الحقيقة العارية غير أن الاكتشاف النهائى
لا يقدمنا خطوة جديدة • وتظهر السنيورا بونزا وهى الشخصية
القاطعة - تظهر لأول مرة قرب نهاية المسرحية لا لشيء الا لتعلن
أنها الزوجة الثانية للسنيور بونزا وابنة السنيورا فلورا وهما
الوحيدان اللذان ظلا حتى الآن نقيضين اكيدىن فى مجرى البحث •

ثم تضيف « بأنها حسب ما يظنها الناس » هذا هو المهم : علاقتها الذاتية بالآخرين وليست الحقائق العارية . وتنزل الستارة على ضحكة ساخرة من لاوديزى وهو الشخصية المرة الوحيدة . هذه النهاية الملتوية المحولة مألوفة لدى بيرانديللو ولكنها لا تغير كثيرا من الانطباع النهائي وهو التناقض الظاهر بأن الحقيقة وهمية بينما ينبغي ان تكون الحقيقة امرا غير دى اهمية وخاصة ازاء اكذوبة حانية . لقد ادرك بيرانديللو ان مسرحيته تعتمد فى تأثيرها على نوع من التسابق العقلي ولذلك اسمها «على حق انت اذا كنت تظن ذلك» ويعمله هذا اتاح للنقاد ان يولوا المسرحية أهمية عظيمة كمناقشة للحقيقة . وربما كان من الأوفق ان توصف المسرحية بعنوان مثل « العلاج » .

على ان هذا ايضا تبسيط زائد وميل مبالغ فيه الى الناحية الأخرى . ان مسرح بيرانديللو يعتمد فى قوته على الجذب والشد بين هذين العنصرين وهما الكوميديا العقلية ثم التراجيديا العاطفية الموضوعة فيها كندبة ملتهبة . ان الكوميديا العقلية وحدها يمكن أن تؤدي الى السآمة ولقد فعلت ذلك فى مسرحية او اثنتين تغلب فيهما . ان الشقاء وحده كان موضوع تركيز تنهمر من اجله الدموع انقلب الى مثار للاشجان او الى الميلودراما . اما اذا كشف عنه شيئا فشيئا فى صراعه الضارى مع التطفل او فحش التأويل فانه يقترب من التراجيديا . الصرع بين هذه العناصر هو مسرح بيرانديللو فاذا ما مال المخرجون او النقاد بثقلهم نحو احدى النواحي فقد ضاع الجوهر .

اما اشهر مسرحيات بيرانديللو واحسنها فهي « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) فهي تطلع من هذه المسرحيات الباكورة وتضيف اليها بعدا آخر .

فى البداية نرى على المسرح مخرجا وبعض الممثلين يجرون بروفه لاحدى مسرحيات بيرانديللو الأولى وهى « شروط اللعبة »

وفجأة يدخل ستة اشخاص منظرهم غريب يخبرون المخرج بأنهم شخصيات من خلق كاتب غير انه حرمهم حقهم فى الشكل والحياة الدائمة اذ لم يكمل المسرحية وهم يريدون الآن من المخرج ان يسمح لهم بأن يتموا قصتهم ويقدموها فى مسرحه . فتأخذه الحيرة فى الأمر ثم يقبل على مضض ان يمنحهم فرصة المحاولة . ومن هذه النقطة يصبح مركز الفعل المسرحى هو الصراع بين الشخصيات الرئيسية ، كل يريد أن يفرض على القصة تفسيره ويغلب ما يراه متفقا مع وجهة نظره . ومن خلال ذلك تظهر الحقائق التالية .

الشخصيات هم الأب والأم وابنة الزوجة والابن والولد والبنت الصغيرة . تزوج الأب والأم منذ سنوات عديدة وانجبا طفلا واحدا هو الابن . تقع الأم فيما بعد فى غرام سكرتير الزوج فيسرحها لتعيش معه . فتنجب منه ثلاثة اطفال ابنة الزوجة والولد والبنت الصغيرة . وطفق الأب فى حنان ودون أن يلحظه أحد يراقب نمو هؤلاء الأطفال الى أن جاء وقت غابوا فيه عن ناظره ولم يعد يعرف عن أمرهم شيئا وذات يوم بالصدفة المنحوسة التقى وجها لوجه بابنة زوجته وقد اصبحت الآن فى السابعة عشرة من عمرها . كانت هى ذاتها الفتاة التى قدمت اليه فى دار للدعارة . هناك كانت تعمل دون علم من امها كى تعاون فى مصروف البيت . اكتشف الأب شخصيتها فى الوقت المناسب . وبعد ذلك اعاد العائلة الى بيته لتعيش معه ولكن الحوادث هناك أدت الى موت البنت الصغيرة بغرقها فى مورد للماء والى انتحار الولد .

يصف بيرانديللو « ست شخصيات » بأنها « مسرحية فى مرحلة العمل » ويمكن ان يشتق من هذه الحقائق العارية عدة مسرحيات وتفسيرات مختلفة معظمها يقطر ميلودرامية . الصراع بين الشخصيات قائم من اجل تقرير الرواية النهائية وأيها تكون . فالأب وهو فلسفى النزعة فى حاجة الى الوقت ليناقش ويحلل أفعاله مؤملا بذلك جزئيا ان يجد لها المبرر . وابنة الزوجة مصممة على

ان تحرمه من هذا الترف وهي تشعر ان الأحداث حطت من كرامتها الى الدرك الأدنى ولذلك فان رغبتها الوحيدة هي ان تبرز اللحظات الحسيسة حتى تجر الأب الى مستوى الغثيان الذي انحطت اليه . اما الأم وهي سلبية فيما تلقى من شقاء فالذى تريده لمعظم القصة هو البريق . هذا الصراع امام المخرج مثله فى الظروف العادية كمثل جماعة من الناس اشتركت فى معركة واذ يحكى كل واحد منهم الحكاية لطرف مستقل يحاول أن يكسبه الى صفه . وتحدث اثناء الرواية الدرامية التى يرويها اصحابها مقاطعة من جانب الممثلين الذين سوف يقومون فى الوقت المناسب باداء هذه الأدوار (وهى من كوميديا السخرية على حساب المسرح التجارى) وكذلك من جانب الأب والمخرج فهما يتجادلان فى عنف عن الفارق بين المخلوقات الآدمية والشخصيات الخيالية (كوميديا الأفكار) . على انهم يكملون قصتهم ثم تنتهى المسرحية بمفاجأة عنيفة مباغته . اذ يتبين لذعر الممثلين ان البنت الصغيرة والولد ماتا ميتة حقيقية . ليست هذه مفاجأة مسرحية رخيصة ولو انها لسوء الحظ قد تبدو كذلك لأفراد الجمهور الذين يغيب عنهم كما غاب عن الممثلين على المسرح ان هذه هى النتيجة النهائية للفجوة بين الشخصية والممثل . ففى نهاية تراجيديا هاملت تموت الشخصية اما الممثل هاملت فينهض وهو ما يزال فى دمائه ليتلقى تحية الجمهور .

ان « ست شخصيات » تضيف بعدا جديدا الى مسرحية « على حق انت اذا كنت تظن ذلك » . ذلك هو الفن ضد الحياة . ومع ذلك فهى ككل لا تقل نجاحا عن سابقتها . والمسرحيتان متشابهتان بشكل عجيب . « ست شخصيات » اذا نظرنا لها من زاوية معينة نجد انها تقع قبل مسرحية « على حق انت » بمرحلة . فبخلاف آل يونزا والسنورا فلورا لم يجد الشخصيات الست بعد «علاجهم» وهو الصورة النهائية للحقائق التى سيعيشون بمقتضاها . ان لدى آل بونزا شيئا يحمونه ولذلك فمسرحيتهم مسرحية التكمم اما

« الشخصيات الست » التى يتبارى فيها كل واحد منهم ليغلب صوته الآخرين فتصبح نقيض الأخرى تماما أى مسرحية فى التنافس على الأمانة . وهذا بدوره يقرر شكلها الدرامى الغريب البديع بشخصياتها التى تعلن على الملأ عن تجاربها بطريقة بريختية . ويتعين على المرء أن يشاهد المسرحية ليدرك الأثر الدرامى الكامل لابنة الزوجة وهى تندفع فى مشهد دار الدعارة مغفلة اجزاء بأكملها فى تلهفها على بلوغ بؤرة الحضيض عندما تقف بين ذراعى الأب .

ومسرحية « ست شخصيات » فى أبسط صورها هى الدراما التى تشكل فى ذهن الكاتب المسرحى : « مسرحية فى العمل » . يصف بيرانديلو فى مقدمته كيف ان هذه الشخصيات التى رسمت فى الأصل لقصة روائية ثم عدل عنها ظلت تعاود خاطره وتلح على ذهنه (دوره فى هذا الصدد يؤديه المخرج فى المسرحية) كما تصف ابنة الزوجة كيف كانت تقوم بغواية المؤلف فى مكتبه ليلا . فالمسرحية اذن هى قبل كل شئ مسرحية لتجربة مباشرة تنبثق منها المتناقضات الفكرية وهى مرة اخرى النقيض التام للدراما كمركبة للشعوذة الفكرية .

كتب بيرانديلو مسرحية « ست شخصيات » فى نوبة من النشاط الخلاق اذ لم تستغرق كتابتها غير خمسة ايام وفى الثلاثة الأيام التى سبقتها كان قد كتب مسرحية هنرى الرابع (١٩٢١) وتعد فى رأى الكثيرين فى نفس الجوده . ولعل فى هذا الرأى تجاوزا فى التقدير . تقع الأحداث فى صورة طبق الأصل من بلاط هنرى الرابع ويتمثل جنون البطل فى انه يعتقد انه الملك هنرى الرابع . ومنبع الدراما فيها انه عاد الى عقله منذ سنوات عدة غير انه لم يستطيع اذ ذاك ان يخطو الخطوة الاليمة عائذا الى حياة الواقع فاستمر ، حماية لنفسه ، فى ادعاء الجنون . ولعل نقطة الضعف الرئيسية فى المسرحية هى ان دراما الفصل الأول تركز على علمنا

بما لم يكشف عنه الا فيما بعد - اى انه عاقل . فبدون هذا العلم يظهر الفصل كأنغماس اعرج فى تحريك الشعور .

اتخذ بيرانديللو فى المسرحيات التى جاءت بعد ذلك اسلوبا اقرب الى ايسن ولكن دون نتائج مماثلة فمسرحية « عارية » (١٩٢٢) تظهر لنا فتاة تعرى من اكاذيبها الواقية غير ان الدراما تكاد تضيع وسط التفاصيل التى لا حصر لها فى الحبكة فضلا عن ان الشقاء الذى تستهدف له الفتاة بينما كان فى المسرحيات السابقة يمس مسا خفيفا وفى المواقف ذات الأهمية الكبرى الناجمة عن الكوميديا نراه هنا موضع التركيز والدفع المتواصل . لذلك لم يجيء الأثر دراميا بقدر ما هو شعور بالخوف الجنونى من مكان مغلق تكتنفه الأحوال (كلاوستروفوبى) . حاول بيرانديللو بعد ذلك فى مسرحيتى « الحياة التى وهبتها لك » (١٩٢٤) « ليعازر » (١٩٢٩) أن يبرز شخصيات مستديرة استدارة كاملة فى بحر من الشقاء . وهذا الميدان هو فى الحقيقة ميدان ايسن ، وبالرغم من أن المسرحيتين جيدتان الا انهما تعجزان عن ابراز موهبة بيرانديللو الفذه . وفى مسرحيات اخرى مثل « كل واحد فى سبيله » (١٩٢٣) ذهب الى اقصى الطرف الآخر حيث المتناقضات لا ترسخ فى اية تجربة انسانية ولذلك تصبح هيئة عديمة المعنى . فى مثل هذه المسرحية ينجرف بيرانديللو بعيدا بفعل التواءاته الفكرية العنيدة . وهو يبدو فيها اقرب الى الصورة التى ما يزال العالم يعرفها عنه كبرانديللو الحقيقى . وانها لمسرحية سيئة جدا .

عبر بيرانديللو مرة فى حديث أجرى معه تعبيرا بديعا عن العلاقة الحقيقية بين الفكر العقلى والعواطف . كان يتكلم عن الدراما عموما ، قال :

ان المشاكل التى يتناولها عمل فنى هى فى جميع الأحوال مشاكل الحياة خذ مثلا عبارة « ان تكون اولا تكون » من فم

هاملت ، عالجها كمشكلة فلسفية فلسوف تجد انك تستطيع حلها طبقا لخيال ذات نفسك الحلو . لكن اتركها هناك الى الأبد على شففتي هاملت ، صوت العذاب الذى يكابده فلن تجد لمسألة « ان تكون او لا تكون » حلا مدى الدهر . هذه المشاكل والعواطف الحيوية يحبسها كاتب كشكسبير او دانتي فى شكل رائع وتظل هكذا للأبدية : عواطف محنطة وهى حية .

من الممكن ان يكون كلامه هذا منصبا على احسن مسرحياته . غير ان النقد وان امتنعوا عن أخذ « ان تكون او لا تكون » من فم هاملت الا أنهم لم يولوا آراء بيرانديلو الدرامية ما تستحقه من احترام . ان الاب فى « ست شخصيات » مهما تكن مبالغته فى التفلسف عن طبيعة الحقيقة الا انه فى النهاية مركز الفكر على ورطته فحسب مستغرق فيها بقلبه وفؤاده وذات نفسه . انما الافكار هى صوت عذابه وتلك هى قيمتها . ان مسرحيات بيرانديلو الجيدة وشخصياته الناجحة يمكن اجمالها جميعا فى عبارته « عواطف محنطة وهى حية » حتى ولو كانت العاطفة بصفة تكاد تكون ثابتة هى الألم الممض .

يوجين اونيل

١٨٨٨ - ١٩٥٣

إذا كان بيرانديلو ضحية للرأى القائل بأنه مفكر وعقلانى فمتاعب اونيل نشأت من كونه يظن نفسه كذلك . ولعل أعماله ، أكثر من أى كاتب درامى آخر ، تعاني من الرغبة العامة فى «الدلالة» . ان موهبته الدرامية بلغت حد العبقرية وانما فى نطاق ضيق جدا وهو نطاق الدراما الطبيعية ، والدراما الطبيعية فى انتاج اونيل ليست سوى كسر ضئيل . اما اغلب مسرحياته فهى تجارب بالغة فى الثقل لا تنهض على أن تؤازر مؤازرة درامية الحمل الثقيل من المعانى التى استعارها مجزأة من نيتشه وفرويد ويونج وأدler وان كثيرا من المؤلفات التى كتبت عن اعماله يبدو ان الذى كتبها هم علماء نفس لا نقاد ادب . أن التنقيب وراء مصادر اونيل ونواياه رياضية اكاديمية طيبة غير ان النقاد ينسون احيانا ضالة الصلة بين اكتشافاتهم فى هذا الصدد والميزة الدرامية . مثال صارخ على ذلك ما يصرح به اوسكار كارجيل فى « اميركا الفكرية » من ان مسرحية « ضحك ليعازر » « هى القطعة الدرامية السامية فى عصرنا الحديث » على اساس انها تستخدم بشمول تام الأفكار التى ضمنها يونج فى مؤلفه « الأنماط النفسانية » . يجد كارجيل فى نفسه الشجاعة لأن يثبت هذا الرأى رغم الحقيقة المعروفة وهى ان هذه المسرحية لم تخرج غير مرة واحدة خلال الثلاثين عاما التى انقضت منذ نشرها . وهو يعلق على ذلك قائلا « ان ذلك لا يمكن ان يقوم

دليلا على ان احتمالات المسرحية قد استنفدت « واننا لنأمل ان يكون الأمر كذلك غير ان عدم اخراجها مرة ثانية امر مفهوم . فالبطل ينفق نسبة كبيرة من المسرحية ضاحكا ، ضاحكا ليس الا - ضاحكا وحده فى بعض الأحيان ، وفى بعض الأحيان الأخرى بمصاحبة جوقة يزيد افرادها عن مائة شخص . النقد كما ترى يمكن ان ينساق بعيدا جدا عن اعتبارات المسرح .

وعندما كان أونيل شابا وقبل ان يكتب للمسرح دخل فى مرحلة لابد ان تجربته فيها بالحياة الدنيا كانت عارمة شديدة الحدة . كانت هى الزاد الذى استمد منه ليكتب خير مؤلفاته جميعا « بعد طول رحيل أتى الليل » التى كتبت بعد وقوع احداثها بنحو ثلاثين عاما . كان ابواه كاثوليكيين ورعين وكان الأب جيمس أونيل مدير مسرح جواب فكانت الأسرة تجوب معه فى طول البلاد وعرضها . ولم يكن ذلك وحده عامل عدم الاستقرار فلقد كان الأب مدمن شراب والأم مدمنة مخدرات ولذلك كانت صحتهما سيئة والفتى أونيل هو الآخر تعرض للمتاعب ، اوقف فى عامه الأول بجامعة برنستون ثم قضى السنوات الخمس التالية متنقلا من عمل عجيب لعمل اعجب . مارس تعدين الذهب فى هوندوراس وجاب اطراف العالم كبهار تاجر ثم تزوج وأنجب يوجين الابن وطلق . وأمضى عدة شهور يتسكع حول أرصفه الميناء فى بوينوس أيريس واكثر منها فى ميناء نيويورك . وكان فى خلال ذلك الوقت يغشى احد البارات المعروف باسم جيمى القسميس الذى أصبح فيما بعد نموذجا لها رى هوبس فى مسرحية « بائع الثلج يأتى » . لم يبق غير داء السل حتى تكمل مرحلة التلمذة التقليدية ليصبح كاتباً . وبالفعل مرض أونيل فى عام ١٩١٢ بداء السل .

كانت شهور النقاهة هى التى كتب فى اثنائها مسرحياته القصيرة الأولى وقد نشرت احدى عشرة مسرحية منها فى مجلد واحد تحت اسم « القمر فى الكاريبي » (١٩١٨) ومعظمها مجرد اسكتشات

تحمل الطعم الحقيقي حياة البحر والموانى ولكن ميزتها تكمن فى الحوار وفى رسم شخصياتها وهم تسعة بحارة او عشر من جنسيات مختلفة عديدة يظهرون خلال السلسلة . هذه الصور التى صورها أونيل لرفاقه من البحارة هى الطبيعة فى انقى وابسط اشكالها وهى الجذور الحقيقية لموهبة أونيل .

الا ان هذا العصر كان عصر التجريب ، ولقد وجد أونيل ان من العسير مقاومة التجريب . اشهر اعماله فى العشرينيات بل كلنا تقريبا مسرحيات شددت اطرافها فوق منشى فكرة . وان المشاهد الطبيعية القليلة التى تحتويها لهى بلا مرء افضلها . مسرحية « الامبراطور جونز » تظهر لنا سقوط الامبراطور جونز وهو مجرم زنجى محتال نصب نفسه امبراطورا على احدى جزر البحر الكاريبى . فى المشهد الأول نرى سميذرز وهو بائع يتكلم باللهجة الدارجة لأهل لندن ، نراه يحذر جونز شامتا من ان الثورة نشبت اخيرا ضده فى مناطق المرتفعات وان الأهالى يتجمعون ويثيرون ثائرة الجميع ضده على دقات طبول التوم توم . أما بقية المشاهد فتتعقب جونز داخل الغابة اثناء محاولته الفرار . يسير الطراد بمصاحبة دقات طبول التوم توم المتواصلة خافتا فى بداية الأمر كدقات القلب ثم يأخذ فى الارتفاع شيئا فشيئا - والرجل يتخبط فى سيره تطارده الأشباح . أول هذه الاشباح « أشياء سوداء لا قوام لها » يسميها أونيل « المخاوف الصغيرة عديمة الشكل » . لقد خطونا الآن بأقدام ثابتة فى عالم التعبيرية . فالاشباح تتحول الى ضحايا جرائمه الماضية ثم تغوص دون انتقال فجائى - الى ما وراء ذلك الى ماضى الجنس الزنجى : جونز يرى مزادا للرقيق ثم احدى ساحرات الزنوج . لقد انتقل أونيل من عرض تعبيرى لضمير مثقل بالاثم الى استخدام « بارع » لنظرية يونج فى اللاشعور الجماعى . قد تكون هذه المشاهد ذات تأثير فى المسرح ولو أن السبب الاكبر فى ذلك راجح الى طبل التوم توم وهى لا تزيد عن كونها بدعة فضلا عن انها

ليست بدعة جديدة فقد استخدمها اوستن سترونج قبل ذلك
بسنوات عديدة . غير أننا اذا قارناها بالمشهد الطبعى الأول بحواره
الذى يشبه الحبل المشدود فى احكام بين احتمالات انفجار الطرفين
سنجدها غاية فى الرداءة . سميذرز يحتقر جونز للون جلده ولكنه
يخافه خوفا حقيقيا: فهو لذلك يحب ان يعيره ولكنه لا يلبث ان يتذلل
ويداهن عندما يجد انه انساق أبعد مما ينبغى . أما جونز فيحتقر
سميذرز لضعف رجولته ولكن غطر سته تجعله يخفى مدى خوفه .
بهذا التوازن فى القوة يمكن ان يروح الحوار ويجىء بين قطبين
مضادين كما تظل العلاقة بين الشخصيات سائلة ودرامية . هذا
الشكل من الكتابة كان مكن القوة عند أونيل كما أن نتفا
منه تضيف الحيوية على مسرحياته الفاشلة ، وهو الذى يجعل مسرحيته
« رحلة يوم طويل دخل فى الليل » شيئا فذا .

ومسرحية « القرد الأشعر » (١٩٢١) تخطو خطوة أبعد فى
التعبيرية وذلك فى صياغتها وفى اشمئزازها من الانسانية العصرية .
فالطبقات السفلى فيها هم القروء الشعراء والطبقات العليا مجرد
دمى تحركها أيد خفية . ان أونيل مثله مثل تولر وكايزر لا يجد
مجدا فى العمل الصناعى ولكنه بخلافهما لا يرى سبيلا للعودة الى
الطبيعة . فالبطل يانك وقاد (عطشجى) لا يشعر بالانتماء الى
اى جهة فى المجتمع العصرى . ينتهى به المطاف الى قفص الغوريلا
بحديقة الحيوانات فيغبطها على عجزها عن التفكير وعلى قناعتها
بما هى عليه من حال . يفتح باب القفص فيحضنه الوحش حضنا
قاتلا ثم يلقي بجثته داخل القفص ويغلق الباب وينصرف (قرد
أونيل وحده هو الذى يستطيع أن يتصرف بمثل هذه الرمزية
الصائبة) ويعلق أونيل على ذلك فى النهاية قائلا « وربما يشعر
القرد الأشعر أخيرا بالانتماء » .

من الصعب أن نصدق أن أونيل حتى فى أسوأ لحظاته يعنى
كل ما جاء فى هذه القصة . بل انها لتوحى بأن رمزيتها أفلتت

معه • ففي باكورة المسرحية يثار سخط يانك وتشككه في نفسه
لاول مرة عندما تصفه امرأة جميلة ثرية بأنه «قرد أشعر» • والنهاية
ليست الا هذه الفكرة وقد انسقت الى نهايتها المنطقية دون اعتبار
لأى نوع من الواقعية والدليل بين خلال المسرحية على وجود مثل
هذه العقلانية الفارغة • فيانك مثلا كثيرا ما يكتشف في وضع
المفكر لرودان • وهذا مثل من نمط الاختزال المسرحي الذي سوف
يستخدمه أونيل بتوسع فيما بعد في شكل عبارات نفسانية
تعلق بالذهن • ولكن لها على الأقل معنى واضحا ساخرا اذ أن
متاعب يانك بدأت عندما حاول أن يفكر في نفسه • على أن المرء
يكتشف لدهشته أن الغوريلا في حديقة الحيوان هي في نفس
الوضع بينما الفكرة الرمزية كلها بشأن هذا المخلوق هي انه
لا يفكر (هكذا يقول يانك) وانما يشعر بالانتماء ليس الا فالمعنى
رودان ينهار •

والمنظر الأصلي لمسرحية أونيل التالية « لجميع اطفال الله
اجنحة » (١٩٢٣) يعكس بوضوح نقطة الضعف في عمله في تلك
الفترة • فالمسرحية تتناول المشكلة العنصرية وكيف أنها تعصر
زوجين مختلطين الزوجة بيضاء والزوج أسود ، تعصرهما عصرا يؤدي
بالمرأة الى الجنون كما يدفع الرجل الى الورا ، الى حالة تشبه
الطفولة - وهو المستوى الوحيد الذي يمكن أن يلتقيا عنده لقاء
صحيحا • وتقع بعض المشاهد على الناصية بين شارعين احدهما
للبيض والآخر للزنجوع وعندما اخسرجت المسرحية في نيويورك
رسمت المنازل في ناحية بخطوط سوداء رفيعة على خلفية بيضاء
ناصعة وفي الناحية المقابلة رسمت المنازل بخطوط بيضاء رفيعة
على خلفية سوداء : ويبدو ذلك في الصورة رائعا قوى الدلالة غير
أن الممثلين لا يكاد يميزهم المرء في مقدمة الصورة ، لقد تلاشى الناس
في الفكرة •

أما فى مسرحية « الرغبة تحت شجر الدردار » (١٩٢٤) -
وقد وصفت حيكثها بالتفصيل فى صفحة ١٠٤ فقد قام أونيل
بقطيعة مفاجئة ، ولكنها مع الأسف مؤقتة ، مع تجاربه العقلانية
والأسلوبية . وباستخدامه لشكل طبعى بسيط بلغ فى هذه
المسرحية أعلى قمة خيالية فى سجل عمله . وان مسرحياته الأخرى
التي يمكن وضعها موضع المقارنة كانت تقطيرا مباشرا ومؤلما
لتجربته الذاتية وهى أحسن ما تكون عندما تقترب من تلك التجربة
فى كافة تفصيلاتها . « الرغبة تحت شجرة الدردار » خلق خيالى
محض ليس أقرب الى واقع حياة أونيل من فيدر لراسين غير انها
ايضا ليست اقل واقعية من فيدر . والنماذج النفسانية كائنة فى
هذه المسرحية لينقب عنها النقاد ولكنها فى الأعماق جزء لا ينفصل
عن الموقف الدرامى كما فى هاملت أو أوديب ملكا . والمشاهد
الذى يعجز عن ملاحظتها لن يلاحظ عجزه فهى الأعماق الحفية
الغامضة للفعل الأنسانى بدلا من سلسلة من الصخور المبرزة على
خريطة بحرية .

وحتى عند هذه المرحلة فى سجله لم يصل أونيل مع الأسف
الى عنفوانه فان مسرحياته الثلاث التالية لم تكن غير قوالب صبت
لاحتواء أفكار ، وبدأت صفتها هذه فى وضوح أكثر من أى شىء كتبه
من قبل . فمسرحية « الرب العظيم براون » (١٩٢٦) استعارة
تمثيلية للصراع بين النسك والتدنيس (١) وبين الفنان (الذى
تتصارع فيه هاتان النزعتان) ومادية المجتمع . لقد حاول أونيل
ان يعبر عن هذه التناقضات المختلفة باستخدام الأقنعة التى تضعها
شخصياته وتخلعها طبقا لاحتياجات الموقف . وهذه الخدعة على
المستوى البسيط شىء يمكن فهمه فشخصية ما تستطيع أن تخلع
قناعها بكل ثبات عندما تكون وحدها ثم تضعه ثانية عندما تواجه

(١) نسبة إلى ديوبيزوس إله الخمر عند الإغريق .

العالم • بل ان الامتعة يمكن استخدامها بقصد شديد ودون ادنى سرف لغرض أشد تعقيدا - كأن تلقى شخصية ما شخصية اخرى وقد خلعت قناعها عندما تدرك لأول مرة سر الشخصية الأخرى - ولكن ذلك لا يكون الا اذا كان الاكتشاف قد تم على مستوى الواقعية ربما بملحوظة أو بفعل • وبدون هذا الارساء فى الواقع فان استخدام الأقنعة يصبح مجرد بديل للدراما - صدى دون صوت أو رقما اصطلاحيا لقصة غير مكتوبة • يستخدم أونيل اقنعتة دون مرساه وانه ليبالغ فى هذه الخدعة حتى تفقد معناها وتهوى الى حضيض السخافات • فى احد المواضع تسرق شخصية قناع اخرى بعد موتها وبذلك تحتل مكانها ولما كان الميت زوجا فالسارق يحتل مكانه قرب الزوجة دون أن تلاحظ ومنذ تلك النقطة يتركز معظم الاهتمام الدرامى على محاولاته حتى لا يضبط بالقناع الخطأ فى المكان الخطأ أى متلبسا بوضع قناع من اقنعتة فى غير موضعه • فاذا ما ضبط وهو خالع قناعه فانه يسرع خارجا من الغرفة ليضعه قبل أن يدخل ثانية كشخص آخر • العالم الذى نحن فيه عالم مهزلة وبدل السراويل فى المهازل نجد اقنعه • لقد نسي الواقع تماما • ليس بالاستعارة ذاتها ثغرات ويمكن بذلك تفسيرها تفسيراً مرضيا على مستوى عام اى باستخلاص التعميمات المجردة عن الشخصية التى كونها أونيل بعناية فائقة ولذلك فالميت والذى أتلّف جثته هما بالطبع نصفان لنفس الشخص غير أن هذه المهمة من نوع « اليس فى ارض العجائب » - ولا صلة لها بالدراما • حاول أن تخطو خطوة الى الوراء من المنطق المتناسك الى الواقع الانسانى ستجد أنك كأليس ارتطمت • هذه المسرحية تشبه بيرانديلو اذا كان نقاده صادقين فيما نسبوه اليه • وهى أبلغ مثال على عيبه المخصص كما انها - حتى اذا تجاهلنا الأقنعة - لا تنفك عن الكشف عن ادعاءاته العقلانية • وعلى سبيل المثال فالبغى الدافئة التى يضع ديون انتونى (ديونيسيوس الخليع والناسك سانت انتونى) رأسه

فى حجرها الأموى اسمها سبيل لأنها تمثل سبيل أى أمنا الأرض .
وفى ردهتها المغطاة بورق رخيص باهت الصفرة يشبه طبقة شوهاء
لأرض بور فى مطلع الربيع تدق البيانولا ألحان الأمومة .

أما مسرحيتا « ضحك ليعازر » « وملايين ماركو » (كلاهما
١٩٢٨) فهما اقل ابهاما من « الرب العظيم براون » وان يكن
موضوعهما مايزال عقلا نيا . تحتاج مسرحية « ضحك ليعازر »
لأكثر من مائتين وخمسين قناعا مختلفا ويكاد يكون كل مشهد
فيها مماثلا لأخيه من حيث تجريد ليعازر لخصومه الأقوياء من
سلاحهم بالضحك . وإذا كان الذى يميز مسرحية « الامبراطور
جونز » هو تعقيدات المهزلة فان استمرار ليعازر فى عدم الوقوع
فى برائن الكارثة يضيف على المسرحية صفة الانسان الأسفى
(السوبرمان) فى كوميديا : مهما تذهل أفكار أونيل فتحويره
المسرحى لها يتبع قالباً قديماً قدما كافيا . مسرحية « ملايين ماركو »
اجود من الاخريات لأنها أبسط كما انها تحمل بعض لمسات
ساخرة جيدة على حساب حب المال غير أن القالب اليابس مايزال
كما هو . يتكرر احد المناظر الكبيرة ثلاث مرات بتغييرات طفيفة
ليظهر التغيرات التى تطرأ على ماركو بولو وهو يكبر فى السن .

بعد مسرحيتى « ضحك ليعازر » « وملايين ماركو » وكلتاهما
تحتاجان الى اخراج ضخمة اتجهت افكار اونيل نحو نمط جديد من
العظمة . فى عام ١٩٢٨ كتب مسرحية « فاصل غريب » وطولها
ثلاثة اضعاف المسرحية المعتادة والسبب الرئيسى فى ذلك هو أن
الشخصيات لا تكتفى بان تنطق كلام الدور بل تنطق افكارها
أيضا . بهذه الطريقة يحقق اونيل فى بعض الأحيان نتائج طيبة
فمثلا عندما تفسر شخصية فى افكارها ملحوظة لشخصية اخرى
تفسيرا خاطئا تكون النتيجة اننا ونحن نعلم التفسير الصحيح نرى
سبب الخطأ ولكن هذه الطريقة على العموم مرهقة للفكر . اتخذت
محاولته التالية هدفا أسمى اذ اراد أن ينشئ تراجيديا عصرية

ينافس بها روائع المسرح الاغريقى وليس اقل من ذلك هدفا .

وهكذا جاءت ثلاثيته « الحداد يناسب الكترا » (١٩٣١)
وقد حاول اونييل فيها ان يكتب قصة اوريست بحيث تتمشى مع
القرن العشرين كما كانت مسرحية اوريستيا لأثينا . كانت طريقته
هى أن ينقل القصة الى مسرح الأحداث فى نيو انجلاند اثناء الحرب
الأهلية وأن يرجع كل اتجاه فى الحبكة الى الدافع الجنسى . وكانت
النتيجة مجرد حط للنماذج الأصلية التى نقل عنها . فبينما تتهلل
كلتمسترا فى روعة رهيبة عند صرعها لأجاممنون نرى فى مقتل
ارزا حادثا قاتما وقع فى مخدع كرسيتين مانون ولا تظهر حقيقته
الا عندما تعثر لافينيا (وهى الكترا القصة) بطريق الصدفة على
علبة الأقراص السامة ثم أن اوريو مانون (اوريست) يستغرق
وقتا بعد قتل برانت (ايجست) حتى يخترع الدليل الذى يجعل
الفعلة تبدو كما لو كانت من فعل لصوص . واستعاض اونييل عن
ربات الثأر بالبوليس .

كان من الممكن أن تنجح الدوافع الجنسية لو أن اونييل لم
يسرف فى استخدامها ولم يجهر هذا الجهر المكشوف . أما افكاره
الأخرى من القرد الاشعر الى أقنعة الرب العظيم براون فقد جاوز
بها الحدود . تدور متاعب مانون حول انجذابات جنسية محرمة
داخل نطاق العائلة ، بين الأب والابنة ، والأم والولد ، والأخ
والأخت . لا ينقصنا غير اللواط حتى تكمل المحرمات الجنسية
جميعها . واذا استخلصنا اشتباكات لافينيا العاطفية من ثنايا
المسرحية نجدها كما يلي : انها تكره امها وتعشق اباها وتعشق
أخاها وتعشق برانت وعاشق أمها ، وفى لحظات يختلط عليها
الامر فترى اخاها كبرانت وترى نفسها كأما فتكره لذلك أباها
وتتمنى موته كما فعلت أمها . ومع ذلك فقد كان يمكن أن يحتمل
كل ذلك لو أن اونييل تركه للتلميح لا للافصاح فالشخصيات تعبر
عنه ، تقول كرسيتين لابنتها :

لقد حاولت أن تكونى زوجة لأبيك وأما لاورين ! لم تكفى
قط عن أن تسرقى مكانى .

تعترف كرسيتين بانها وقعت فى غرام برانت لا لشيء الا
لأنه كان يذكرها بابنها كما أن اورين يعترف بأن مغالته لفتاة
كانت لمجرد اثارة غيرتها . هذه الاعترافات الصغيرة عن بواعثهم
الجنسية الفرويدية هى التى تجعل هذه الشخصيات مضحكة .
ان أونيل مرة اخرى يستخدم اللوحة الاعلانية ، يختزل اختزالا
عصريا ولا يكتب من الصميم . فى عديد من المشاهد تبدأ شخصيته
الحقيقية بعنفوانها الدرامى الذى عرفناه فى المشهد الاول من مسرحية
الامبراطور جونز - تبدأ فى الظهور غير انها سرعان ما تضيع وسط
تيار الافكار الجارف . فى مسرحية « فاصل غريب » تقول شخصية
أن « الهرفرويد مطالب بايضاح الشيء الكثير » - ولا شك أن ماكتبه
يوجين أونيل فى هذه الفترة داخل ضمن ذلك الشيء الكثير .
عندما نلقى الى الوراء نظرة على المسرحيات ونرى كل هؤلاء الرجال
يضعون رؤوسهم فى حجور عشيقاتهم قائلين لهن « أماء ! » لا نملك
الا التمنى بان تكف هذه الشخصيات عن التصرف - داخل الاطار
المسموح لهم به - بمثل هذا الشكل المحفوظ الممجوج .

لقد عجزت الثلاثية عن أن تصبح تمثالا عظيما ولكنها نجحت
فى أن تصبح مقبرة لاونيل هذه الفترة . كتب بعدها مسرحية
مسيحية « أيام بلا نهاية » ثم كوميديا عصرية « آه من القفر ! »
(كلاهما ١٩٣٤) ولكنهما لم يجذبا الانتباه . ثم مضت اثنا عشر
عاما لم تظهر له خلالها مسرحية جديدة . أما الكاتب المسرحى الذى
ظهر بعد ذلك فقد كان اشد فعالية واقوى اثرا . لقد عاد الى
الطريقة والمادة التى ميزت مسرحياته الباكرة .

« بائع الثلج يأتى » مسرحية كتبها عام ١٩٤٦ وتقع حوادثها
فى حانوت (بار) للصبيع المتسكعين . المدمنون الذين يسكرون

فيه تراودهم جميعا « احلام الحشيش » بالعودة الى العالم العامل .
فى المسئولية فى الخارج . والمسرحية تتناول محاولتهم وفشلهم فى
هذا السبيل . غير ان قيمتها تكمن فى الشخصيات المختلفة ذاتها
لهؤلاء الصعاليك فى سلوكهم مع بعضهم البعض ومع العالم
الخارجى وفى مشاجراتهم وادعاءاتهم وتبادلاتهم ورقتهم وآمالهم
ومخاوفهم . كل ذلك يتضافر على انتاج « جو » يكاد يكون شعريا -
رغم أن المسرحية طبيعية - لفكرة العبث ، وللراحة المستمدة من صحبة
الآخرين الذين يشاركون فى العبث . غير ان للمسرحية عيوبها ،
فما تزال آثار عقلانية اونيل باقية فى نماذج بعض المشاهد وفى
بعض الحديث الذى انقلب تنغيمة الى كارثة ثم فى الاضطراب الذى
يحيط بدور هيكي وشخصيته فهو البائع المتجول الذى يقود الصيغ
لاتخاذ الخطوة الى العالم الخارجى . لقد فعل كما يقول نفس الشيء
فى حياته ولسوف يشعرون كما شعر باحساس عميق من الحرية
عندما يحاولون ويفشلون (هو يعلم انهم سيفشلون ولو انه
لا يخبرهم بذلك) فى سبيل تحقيق أحلامهم المذكورة آنفا . على
أنهم بدل أن يشعروا بالحرية ، يعترهم الغم والكآبة ولا شيء يعيد
اليهم مرحهم حتى ولا الشراب الى ان يكتشفوا ان هيكي مجنون
ولذلك يمكن تجاهله . ثم يتبين أن الفعلة التى حررت عقله هى
قتله لزوجته . فالجمهور طوال المسرحية ينظر الى هيكي كما يبرزه
المؤلف فهو يبدو ببساطة المحرك الأكبر للحبكة وهو كل ما يحتاج
اليه نظرا لأن التركيز كله منصب على الصيغ . وفجأة يطلب من
الجمهور ان يعيد النظر فيه وبالتالي الى المسرحية كلها . وتحقيق
ذلك ليس بالأمر الهين وخصوصا فى المسرح ثم ان اونيل يعقد
المسائل لقصوره عن ان يؤكد لماذا لا تمت تجربة هيكي فى جوهرها
الى الصيغ . لقد قتل زوجته لأنه لم يستطع احتمال شعوره بالذنب
لحديعتها وشعوره بجرح كرامته لصفحتها عنه . لطالما ادعى أنه
زاهد ساخر لا يقيم وزنا لأمر هذه الدنيا وهو ارقى من ان تمسه

بسوء حتى لقد كان يسخر قائلاً ان زوجته تضاجع بائع الثلج ولكن ذلك لم يكن الا ادعاء . وهو فى هذا كالصايح الوحيد الذى نجح فى أن يجعله يغير نهجه ويتبع خطاه وهو لارى سليد . وسليد ثائر سابق يدعى أنه لم يعد يعنى بأى شىء ولكنه فى الحقيقة يشرب ليغرق اشمئزازه من نفسه . وهو مثل هيكى يوهم نفسه بأنه لا يشعر بالذنب ، فى حين يوهم الآخرون أنفسهم بأنهم يشعرون بثقل الذنب : والحقيقة انهم راضون بعيشتهم ويدعون انها مؤقتة لا لشيء الا ليجعلوها دائمة . ولا عجب اذن ان تكون تجربة هيكى شيئاً لا يمت للآخرين بصلة . فلو ان هذا التباين العنيف بينه وبين الباقيين حذف أو عولج معالجة اوفق لكسائت مسرحيته « بائع الثلج يأتى » شيئاً افضل . فهى على حالتها هذه تطمس المركز الحقيقى البديع للمسرحية وهو الدراما الجارفة للصيع .

فى المسرحيات الباقية لأونيل لا نرى أثراً للنمذجة والعقلانية، فمسرحيتا « القمر لأولاد الحرام » (كتبت ١٩٤٣ وأخرجت ١٩٥٧) « ولمسة الشاعر » (كتبت ١٩٤٣ وأخرجت ١٩٥٨) تحويان مشاهد طيبة ولكنهما لم تنجحا نجاحاً تاماً . فبالأولى كثير من روتين كوميدى المكائد المأثورة وبالثانية نوع من الفرطحة ولو ان بها شيئاً من صفة الجمع بين النقيضين التى بلغت اوجها فى « بعد طول رحيل أتى الليل » (كتبت ١٩٤٠ - ١٩٤١ وأخرجت ١٩٥٦) .

لا يحدث شىء كثير فى مسرحية « بعد طول رحيل أتى الليل » فهى تتناول محاولات عائلة اونيل ذاتها التى يطلق عليها هنا عائلة التيرون فى سبيل جمع شمل افرادها . والمشكلة المباشرة هى ان الأم التى شفيت مؤقتاً من الأدمان على تناول المخدرات قد تتردد بسبب احتمال اصابة ابنها الأصغر ادموند بداء السل ولذلك كان من الحيوى حمايتها ومن ثم يتنازل افراد العائلة عن مهاراتهم المتصلة من اجل العناية بها . وهكذا تتارجح الدراما من مشهد

لمشهد بل ومن لحظة للحظة بين الحب والكراهية وبين السخط والهدوء
غير المؤتمن .

لقد حقق أونيل فى المسرحية كل ما كان ينزع نحوه فى
المسرحيات الأخرى . فتأرجح العلاقة المتواصلة بين الشخصيات
يرجع الى الوراء الى المشهد الأول من مسرحيته « الأمبراطور جونز »
فالمظاهر المتعددة للشخصية التى لم تكن فى مسرحية « الرب
العظيم براون » سوى مجرد افكار للبيع تعرض هنا عرضا طبيعيا
مؤثرا . فالأم وقد تركتها العائلة وحدها على المسرح تقول لنفسها :
يا له من مكان موحش ! (ثم تقسو قسبات وجهها متحولة
الى احتقار ذاتى) مرة ثانية تكذبين على نفسك فلقد أردت ان تتخلصى
منهم . ليس فى صحبتهم ما يسر : احتقار واشمئزاز . أنت سعيدة
بذهابهم (تضحك ضحكة يائسة خفيفة) اذن لماذا اشعر ياألهى
بالوحشة ؟

تغيير الأقنعة مدفون هنا فى اللغة . فتشابك هذه الشخصيات
الذى لا ينقطع والذى حاول أونيل أن يصطنعه عن طريق فرويد فى
مسرحية « الحداد يناسب الكترا » قد تحقق هنا ببساطة عن طريق
شبكة من التحرشات وتبادل التهم . كلهم يكرهون الأم لضعفها .
وهى تكره زوجها لأنه لم يمنحها قط بيتا ثابتا ، وتكره ولدها الأكبر
لأنه ملوم لموت ابنها الأصغر ، والأبناء يكرهون أباهم لبخله واتيانه
بطبيب رخيص داوى أمهم فى جهالة باستخدام العقاقير مما تسبب
فى ادمانها - وهكذا ومع ذلك فكلهم يحبون بعضهم بعضا . حتى
معاقرة الخمر والاحتفاظ بالوهم اللذان يميزان مسرحية « بائع الثلج
يأتى » يكسبان هنا تعبيرا أشد تماسكا . أفراد الأسرة يتمسكون
بأوهامهم . الأم لا تريد ان يأتيا أحد بنتيجة فحص ادموند ضد
السل لأنها ترفض أن تواجه الحقيقة المحتملة كما أنهم جميعا

يغمضون العين عن ملاحظة رجوعها للمخدرات • وبالتدريج نراهم يتجهون نحو الخمر كالملاجأ والملاذ •

ومن التناقض أن نشوتهم تسمو بالمرحية ، والمشهد الأخير هو قمة فن أونيل ، فالعظمة التي طالما نقب عنها خلال مسرحياته قد عثر عليها الآن في مأساة أهله • ويرجع ذلك الى أن عمق شقاء عائلته يخلق عظمتة الذاتية ، كما يرجع الى خدعة تنبثق طبيعيا من الموقف ولذلك لا تبدو كخدعة • فهذه الشخصيات الطبيعية تستطيع خلال كثوسها أن تنبسط وتفلسف وتبرز الجانب الدرامي دون حاجة الى مبرر • فكلما ازداد بادموند السكر وهو « يحمل في ثناياه مقومات الشاعر » انطلق لسانه في كل ما يحب ويكره في الحياة • ثم سرعان ما يردد هو وأخوه من شعر شعرائهم المفضلين أولا بودلير ثم شعراء اليأس الرومانتيكي المحبين في هذا العصر وهم وايلد وسيمونز ودوسون • ترتفع المسرحية رويدا رويدا فوق مستواها الطبيعي الاصلى دون خروج على هذا المذهب وهي تقبس العظمة من السطور المستعارة ثم تلونها بالسخرية المستقاة من موطنها الرث • وفي النهاية تنساق الأم وهي تجر جر ثوب عرسها الذي اخرجته من صندوقها من لحظات ، وكيانها المخدر في غيبوبة من الذكريات • السطر الأخير من كلامها يجمع كل السخرية والأسى في الأمر كله • أنها تقلب ذكريات شبابها وهي في أحد الأديرة والأم الكبرى تنصحها بأن تخرج الى الدنيا وتنعم بعالم الحفلات والرقص قبل أن تهب نفسها لحياة الرهبنة • تقول :

ما كان يخطر لي ببال قط أن تنصحنى الأم الكبرى مثل هذه النصيحة ! كنا في شتاء السنة النهائية ثم في الربيع حدث لي حادث • أجل انى لأذكر • • وقعت في هوى جيمس تيرون وسعدت لفترة من الزمن سعادة كبيرة •

(ستار)

العجيب أن معظم الرأى فى أونيل يجمع بين النقيضين أى أنه مزيج غريب من التقدير وفساد الذوق فألاردائس نيكول فى كتابه « المسرحية العالمية » يضعه فى مصاف العظماء ولكنه لأسباب عنده لا يفرد مكانا لمسرحية من مسرحياته • كما أن فصلا من فصول كتاب « بحثا عن المسرح » لبنتلى يجمال هذا الازدواج فى الرأى اجمالا بديعا تحت عنوان : « محاولة لتذوق أونيل » • لعل السبب راجع الى أن أونيل يتطلب دائما من رواده شدة الانتباه وذلك لأنه لا يكف عن ارهاقهم بالعبارات الضخمة الرنانة التى تنجلى فى أكثر الحالات عن طبل أجوف • مع هذا التباين الشديد فى درجة عمله يتعين الفصل فصلا قاطعا بين ما نجح بالفعل وما هو بالمطمح الكبير • لأن أونيل كان كالطفل المقول عنه فى المثل انه عندما يكون جيدا فهو جيد جدا جدا •

برتولت بريخت

١٨٩٨ - ١٩٥٦

التناقض الخلقى هو أساس مسرح بريخت . فهو ينبعث خلال مسرحياته من الصراع بين الغايات والوسائل ، بين النوايا والنتائج ، بين الفرد والدنيا . العميل الشيوعى الذى يسلك مسلك القسوة حتى يكون رحيما ، أمنا الشجاعة التى تنكر طفلا لتنقذ آخر ، أزداك الذى بلغ من الفساد درجة لا يمكن بعدها افساده . بونتيلا الذى لا يكون سمحا الا عندما يسكر ، جاليليو الذى يستطيع بفضل خديعته واحتقاره للمبادئ تحقيق بحوثه ثم تنتهى الى لاشئ لخروجه عن جادة الحق - هذه هي أنماط بريخت وشخصياته .

تقع مسرحيات بريخت فى ثلاث مجموعات زمنية واضحة . فهناك مسرحياته الباكرة التى كتبت فى العشرينيات بروحها المنطلقة الطائشة مليئة بالحياة ولكن ينقصها التأنى ، ما زجة السخرية بالسماحة مزجا من العسير فصله ولعل أشهر مسرحية فى هذه المجموعة هي «أوبرا بثلاثة بنسات» ثم تجيء المجموعة التالية متباينة أشد التباين وهي مسرحيات الثلاثينيات الباكرة الارشادية - متزنة صلبة دقيقة . وأخيرا المسرحيات الكبار التى تضم فى ثناياها أجمل ما فى الأسلوبين الباكرين والتى كتبت جميعها فى نوبة من النشاط الابداعى قبل الحرب العالمية الثانية وابانها .

المسرحية الأولى لبريخت وهي « بال » (١٩١٨) تتناول موضوع الفوضى تناولا رومانتيكيا متعمقا . وصورها الفنية

كشخصياتها جامحة فوارة • فهناك أنهار ثائرة ذات دوامات ، وسحب تنساق عبر السماء في مهب الريح ، وريح صرصر عاتية تكاد تمزق الشجر تمزيقا ، في حين لا يكف البطلان عن الجرى والدوران وراء الفتيات دون أن يقلل ذلك من حبهما الجنسي نحو بعضهما البعض • وإذا كانت مسرحية « بال » قد نبذت الرومانتيكية بالخط من قدرها فمسرحية « طبول بالليل » (١٩٢٢) وهى أول مسرحية مثلت لبريخت فعلت نفس الشيء بتناولها بالسخرية المرة موضوعات ألف الناس على اعتبارها رومانتيكية كعودة الجندي الى وطنه والزواج والثورة :

يعود الجندي ليجد خطيبته حبلى فيتركها مشمئزا ليحارب في صفوف الثورة الشيوعية بميونخ وهناك يصاب بخيبة أمل أكبر فيعود ليتزوجها • وفي قاعة المسرح علقت لوحات كتب عليها « لا تحملق هكذا في رومانتيكية » لقد اشترك بريخت مثل توللر في فتنة ميونخ ولكنه في العشرينيات لم يشارك توللر في ايمانه بالحزب •

لئن أكسبته مسرحية « طبول بالليل » جائزة كلايست الا أن « أوبرا بثلاثة بنسات » (١٩٢٨) هى التى اكسبته الشهرة • هذه المسرحية الأخيرة تركز على مسرحية « أوبرا الشحاذ » التى كتبها جيى ولكنها لا تبلغ ما بلغته مسرحية جيى من دقة السخرية فضلا عن أنها ليست كما يدعى البعض احدى الروائع اللاذعة • لقد مسخر جيى الطبقة الحاكمة الفاسدة فى عصره ممثلة فى شخصيات ما كهيث وبيتشم ولوكيت وهى أرسقراطية الطبقات الاجرامية • أما بريخت فقد أراد بقدر أقل من الحذق أن يقدم مجرمين مشابهي كمثلين للبورجوازية الرأسمالية ومساوئها، وهذه المساوىء فى الحقيقة لا الخيال غير صارخة أو براقية • السر فى النجاح الكبيرة لـ « أوبرا بثلاثة بنسات » وفى بقائها راجع لأغانى بريخت الكاوية والى السخرية الرائعة المركزة فى سطور مختلفة فردية

يسهل لذلك تناقلها والى الشنن الرقيق لموسيقى كورت فايل .
ثم جاءت بعد ذلك أوبرا قدمها نفس الفريق وهى « ظهور مدينة
ماهاجونى وسقوطها » (١٩٢٩) ، ربما . كانت السخرية فيها أدق
توجيها الا أنها تفتقد بعض ما فى « أوبرا بثلاثة بنسات » من
حيوية .

حتى عام ١٩٢٩ لم تظهر مسرحيات بريخت قدرا يذكر من
التوجيه شأنها شأن المجتمع الذى كان يسخر منه غير أن اندلاع
خطر النازية دفع به الى اقصى الطرف الآخر - الى اعتناق الشيوعية
والتعصب لحقائقها . بدأ اذ ذاك سلسلة مسرحياته الارشادية
(ليرشتوكه كما تعرف بالألمانية أى قطع للدرس) وكان القصد
منها أن تمثل فى المدارس ، كل قطعة منها تقوم على ايضاح جانب
من جوانب الحياة او الشيوعية ولكنها تكشف فى جميعها تقريبا
عن التناقض الخلقى . من ذلك أن « الهوراتى والكوراتى » ١٩٣٤
تثبت أن الجندى الظافر هو الذى يخرج على مفهوم الشرف ويفر
فى اللحظة الاستراتيجية . وفى « الاستثناء والقاعدة » (١٩٣٠)
يطلق التاجر النار على التابع الذى يقدم له مشروبا فى الصحراء -
ظنا منه أن اناء الماء قطعة من الحجر يريد أن يقذفه بها . ولكى يثبت
التاجر أن ما فعله كان دفاعا عن النفس يجد نفسه فى ذات الموقف
المتناقض الذى يتحتم عليه فيه أن يثبت أن لدى التابع جميع الأسباب
التي تجعله يكرهه . وفى « التدابير التى اتخذت » (١٩٣٠)
شيوعى شاب يقتله رفقاؤه : خطيئته كانت ممارسته للفضائل
المعتادة مثل العطف والأمانة فعطفه على الأفراد المعذبين واحتجاجاته
على حالات الظلم المنعزلة كان يعرض القضية الشيوعية الكبرى للخطر .
التناقض المضاد هو الفكرة المركزية « للكبائر السبع المهلكة » (١٩٣٩) -
وهى ليست مسرحية ارشادية وانما باليه بأغنيات كتبت خلال تلك
الفترة - ويبدو فيها أن التجنب الظاهر للرديلة من جانب احدى
الفتيات هو عند التدقيق فى البحث حرص على تجنب الفضيلة .

فتجنب الكبائر السبع المهلكة يعود عليها بالخير العميم اذ تكسب المال الذى ادخره أقاربها الحنابلة البورجوازيون لبناء بيتهم الصغير .
وهى تتخلى عن الكبرياء الذى منعها عن التجرد فى ملهى ليلي ، وتصرع الغضب الذى تشعر به عند رأى الظلم ، وهكذا مع بقية الكبائر السبع .

أهم ما فى هذه المسرحيات الارشادية هو أن بريخت اكتشف فيها أسلوبه المسرحى الكامل ، ذلك الأسلوب الذى تناول به فيما بعد مسرحياته الكبار . وان بساطة هذه المسرحيات ودقتها تجعلانها أجلى مثال لهذا الأسلوب . فى نهاية « الاستثناء والقاعدة » يعلق الممثلون قائلين :

رجاؤنا اليكم اذن :

ما ليس بغريب خذوه على انه الأغرب

وما كان عاديا جددوه عسيرا على التفسير :

كلمة « فريمد » بالألمانية معناها غريب وهذه السطور توضح القصد من عبارة بريخت المشهورة « فيرفريمد ونجز ايفيكت » أى ما يمكن أن نطلق عليه « الأثر التغريبى » .

فالقصد من هذا التغريب أى جعل الشئ غريبا هو أن يرغم الجمهور على التجاوب العقلانى للفعل المسرحى ومناقشته بدلا من تجاوبه العاطفى له وتقبله . لتحقيق هذه الغاية ظن بريخت أن فى تحطيم وهم المسرح ما يكفى ، ذلك الوهم الذى يستغرق المشاهدون بتأثيره فى المسرحية استغراقا ينسيهم مؤقتا أين هم . من أجل هذا ابتكرت أشد وسائل « الأثر التغريبى » ايضاحا لتذكرة الجمهور بأنه جالس فى مسرح . من ذلك أن بريخت ترك جهاز المسرح مرثيا ، كما قدم مجملا لكل مشهد فى لوحة معلقة الى جانب الرواة الذين يتحدثون مباشرة للجمهور . ومعلوم الآن أن وسائله

أخفقت - لحسن الحظ - في تجريد الجمهور من انفعاله العاطفى مع الشخصيات . فمن المفارقات الكبرى فيما يتعلق بريخت أنه بدلا من أن يلهم كما كان قصده جمهور الطبقة العاملة البسيطة لتفكر فى غير انفعال عاطفى حرك وأثار جمهورا عالميا من العقلانيين . هذا الاخفاق كان نتيجة لسوء تقدير فى نظرية بريخت فقد كان مخطئا فى أن يعدل الربط الذاتى (الامبائيه) - وهو عنصر من أقدم عناصر المسرح ولا يمكن فصله عنه - بالوهم وهو شئ محدث نسبيا باعتباره ملكا خاصا بالطبيعة . والحقيقة ان الطبيعة هى التى وجه بريخت ضدها كل وسائله التكنيكية ، ومسرحه لذلك يشبه فى الأسلوب كثيرا من مسرحيات ما قبل الطبيعة . هناك « تغريب » فى التراجيديا الاغريقية وفى مسرحيات الغموض فى القرون الوسطى وفى مسرحيات النو وأيضا فى المسرحية اليعقوبية . وحتى مولير فطبعات فرقته تشبه فى تمثيلها « البرلينر أنسامبل » لبريخت بشكل غريب . لم يعتمد أى من هذه المسارح الباكورة على الوهم ومع ذلك فكلها سببت التفاعل العاطفى . ومن الانصاف أن نضيف ان تنظير بريخت لم يكن فى الغالب ثابتا كما أن آراءه المتطرفة كثيرا ما تحسب عليه فى حين أنه ذات مرة على سبيل المثال عندما كان يصف مسرحية « الأم » التى تطابق نظرياته أكثر من معظم مسرحياته اعترف بأنها كانت بالنسبة لغيرها من أعمال الكتاب المسرحيين الآخرين أقل ترددا فى الاستفادة من انفعال المشاهد العاطفى . وفى أواخر أيام حياته عندما ووجه بتقلباته أدلى مجهدا باحتجاج غاية فى الرقة : أنا لا أستطيع أن أعيد كتابة كل الملاحظات لمسرحياتى .

واذا كانت المظاهر الفنية للأثر التغريبى كترك الجهاز المسرحى مرثيا مثار اهتمام فتأثيره على حوار بريخت ومن خلال الحوار على الأسلوب التمثيلى لفرقته مثار اهتمام أكبر . المشهد الطبعى يحقق أغراضه بطريق غير مباشر - فعرض قطعة جوهريه مثلا ستقدم بطريقة بارعة طبيعية بحيث لا يدرك الجمهور أنه يبلغ أى شئ .

أما بربخت فلا بتغائه الوضوح ، ولعدم ثقته فى الطريقة غير المباشرة يبدأ مباشرة فى لب مشهده ، كما أن شخصياته تفصح على الفور وبجرأة عما هو ضرورى . فى مسرحية « الأم » (١٩٣٢) التى اقتبسها عن قصة جوركى يقدم الى بيت باول أربعة رفقاء لطبع منشورات . بول يقيم مع أمه التى حنته على الا يشترك فى هذا النشاط الثورى الوخيم العاقبة . يفتح المشهد كما يلى :

أربعة عمال شبان بينهم امرأة يقبلون فى الصباح الباكر ومعهم آلة طباعة .

أنطون رايبين : عندما انضممت الى الحركة يا باول منذ بضعة اسابيع قلت أننا نستطيع أن نجىء عندك اذا كانت هناك مهمة خاصة نقوم بها . أن بيتك آمن مكان اذ لم نعمل فيه من قبل قط .

باول فلاسو : ما الذى تريدون عمله ؟

آندريا ناشودكا : عندنا منشورات لابد من طبعها اليوم . التخفيض الأخير للأجور أثار العمال اثاره عنيفة ، ونحن نوزع المنشورات فى المصنع منذ ثلاثة أيام ، واليوم هو اليوم الفاصل ، ففى الاجتماع العام هذا المساء سيتقرر اذا كنا سنقبل التخفيض أو نضرب .

ايفان فاسوتشيكوف : لقد أحضرنا آلة الطباعة والورق

باول : اجلسوا . أمى ستعد لنا الشاي .

قارن هذه الدقة الوظيفية بما جاء فى الاعداد الجديد للمسرحية الذى أخرجه فى نيويورك بول بيترز وهو الذى كتب مع جورج

سكلار مسرحية ستيفدور الناجحة ستكشف هذه المقارنة عن كثير .
لقد احتج بريخت احتجاجا شديدا مفهوما على هذا الاعداد الاميركى .
مشهد الطباعة فيها يبدأ كما يلى :

هناك طريق على الباب • ينهض باول بسرعة • الأم فى دهشة
تلتفت وتراقبه • تدخل مجموعة صغيرة من العمال الثوريين • تحت
معاطف عدد منهم انبعاث •

أنطون رايبين : ها نحن هنا

باول : أهلا أنطون ! أهلا اندريا !

ماشيا (تتلفت حولها) : أجل يبدو أن المكان آمن • لن نجدونا
هنا قط •

أندريا : هذه ماشيا شالا توبا • باول (يتصافحان
باول انضم اليها اخيرا فى الأسبوع الماضى •
وهذا ايفان فيسوفتشيكوف • عرض علينا
باول بيته عندما يكون لدينا عمل نقوم به •
(مصافحات أخرى)

ايفان : تانى ••• زى بعضه •• ١٩

أندريا : لابد من طبع منشورات اليوم يا باول • هذا
التخفيض أوقف المصنع كله على رجل •• لقد
كنا نوزع المنشورات طوال الأيام الثلاثة
الأخيرة •

ماشيا : لكن اليوم هو اليوم الذى يهم

أندريا : فى اجتماع الليلة بالمصنع نقرر ما اذا كنا
سندعهم يفلتون أو نضرب !

أنطون

: ولذلك - (يسحب من تحت معطفه آلة

الطباعة ويرفعها في يده) - لقد أحضرنا
مصنعنا النونو معنا •

(تسحب ماشا عدة رزم من الورق من تحت
معطفها • يضحكون جميعا)

باول

: (ضاحكا معهم) اجلسوا ستعد أُمى لنا
الشاي •

لقد كسا بويترز المشهد معطفا رقيقا من الطبيعية ليجعله أكثر
واقعية : هذه العبارات العامية ، التحيات ، المصافحات مع المواد
اللازمة للعرض وهى مستترة بدقة فيما بينها حتى اللمسات الصغيرة
واردة فى التعليمات المسرحية • • ولكى يجعله أكثر قبولا أدخل هذه
الفكاهات الصغيرة الودية مثل تانى !! وزى بعضه ! ومصنعنا النونو!
ولكى يزيد من دراميته لجأ الى الميلودرام ، الانبعاث تحت المعاطف
وعبارات مثل « اذا كنا سندعهم يفلتون » « أو نضرب ! » • بعض
مساوىء هذا الأسلوب سرعان ما تتبدى • لقد ضاعف تقريبا طول
المشهد • ثم انه خصص ما كان عاما عند بريخت • فضلا عن أنه أبدل
رسمية بريخت الواضحة بجو الرفاق التوددى الذى يدعو الى الغثيان
(لم يعن يونسكو بمسرحيات بريخت وقال عنها أنها « كشافة » •
على أنه لا يختلف اثنان فى أى من هاتين المقطوعتين أقرب الى روح
بادن باول الحقيقية) • كذلك جعل بعض مظاهر المشهد تبدو ملفقة
تماما • فمثلا يخبر أحد القادمين زميلا (لمصلحة الجمهور) أن باول
عرض عليهم بيته ليعملوا فيه وهى معلومة كان يمكن أن يلتقطها
الزميل فى الطريق الى البيت • ثم أى متآمرين يدورون بانبعاجات
تحت معاطفهم • • • ألم يكن فى الامكان استخدام حقيبة ملابس ؟ •

على أن مسرحية بويترز تحوى عيبا أعمق من هؤلاء فقد حجب
المضمون الدرامى الحقيقى لمشهد بريخت حجباً تاماً • فواضح حتى

من قراءة سطور بريخت ، ويزداد الوضوح عند مشاهدتها، أن الدراما المركزية للمشهد هي قرار باول : هل سيسمح لهم باستخدام بيته أم لا ؟ يخبره الآخرون بالوقائع وهو واقف هناك لا يفعل شيئاً ثم يسأل السؤال المعقول : ما الذى يريدون عمله ؟ « وقوله بعد ذلك » «اجلسوا أُمى ستعد لنا الشاي» هو بالتحقيق قراره وقبوله المشاركة .

مشهد بريخت ، والمجموعة كلها فيه مركزة على باول ، لا يحتاج الى حركة على المسرح : أما مشهد بيتزر فالحركة فيه دائبة يضيع فيها باول . لقد افسد بيترز المشهد بالتركيز على الواقعية السطحية ودغدغة اهتمام الجمهور . فالأصل الذى كتبه بريخت لاسرف فيه ، وهو أكثر وضوحاً وأشدّ درامية، والمفارقة الأخيرة أنه أبلغ تأثيراً هذه المفارقة كانت على الأخص نتاجاً ثانوياً نافعا للأثر التغريبي . لقد قصد بها أن تذهب بالمشاهدين بعيداً عن موقف خلقى مألوف معلوم حتى يمكنهم أن يروه فى ضوء جديد ، غير أن أثرها أنها سحبت المشاهدين الى البعد الكافى بحيث لا يتجاوبون مع مواقف عاطفية مألوفة يمكن أن تكون حقيقية فى حياة الواقع ولكنها فى عالم الفن لاتساغ لألفتها الزائدة . مثل ذلك كمثل مغرب الشمس الفتان ، اذا رسمه رسام طبعى فقد الروعة بل أصبح داعياً للغثيان . فبهذه الرسمية المشتقة من الأثر التغريبي استطاع بريخت ان يعود الى المواقف العاطفية الاساسية . لو أن بيترز اقتبس « دائرة الطباشير القوقازية » لما احتمل عاطفيتها أحد .

وتصوير بيترز للمشاهد من مسرحية الأم هو بالطبع أقرب الى حياة الواقع . فالتأمرون يحيون بعضهم بعضاً وبريخت لاهتمامه بالواقعية الداخلية للمشاهد فحسب ، انشأ حواراً غير طبعى بالمرّة . فضلاً عن أنه يكاد يتعذر على الممثلين أن يؤدوا أدوارهم بشكل طبعى - فالنص نفسه يتطلب أسلوب التمثيل الذى أراده بريخت وأوصافه لهذا الأسلوب جد معروفة . فلقد قال أن على الممثل ان « يوضح » دوره وأن يظل بمنأى عن الشخصية، ينتقدها، ويؤكد دوماً أن

فى استطاعته اتخاذ القرار المضاد - كما فعل باول - مثل هذا التمثيل يشبه شخصا فى حياة الواقع يحكى ويصف ويعيد تمثيل معركة شهدا .

وكان بريخت اتناء البروفات يعاون بأن يجعلهم يستخدمون ضمير الغائب بدل ضمير المتكلم . فالممثل الذى كان يؤدى دور باول يقول « ثم سألهم باول ، ما الذى تريدون عمله » هذا الوصف الذى يصفه الممثل لدوره يظل فى اشكال مختلفة مثبتا فى نص مسرحيات بريخت . الكيماوى الثرى فى مسرحية « امرأة ستشوان الطيبة » يطلب يد شن تى يخرج وهو يقول :

والآن أخرج فى هدوء وتواضع بلا ادعاء على طراف الأصابع مليئا بالاحترام مجردا من حب الذات .

ويستطيع المرء حتى بقراءة هذا السطر أن يتصور تماما الأسلوب البريختى فى التمثيل الذى يتطلبه ، ولو أن أوضح مثال يجىء من احدى مسرحياته الارشادية . ففي « تدابير اتخذت » يمثل المحرضون الأربعة امام المحكمة سلسلة أعمال رفيقهم التى أدت الى اتخاذهم القرار بقتله . فى كل فصل متعاقب يؤدى واحد مختلف من الأربعة دور الرفيق . الأربعة جميعا فهموا أفعاله ومع ذلك استنكروها وعلى ذلك فحتى اذا كان أشد الممثلين تصميمًا على اتباع الطبيعة هو الذى يؤدى دور المحرضين لكان حتما أن يجد نفسه مؤديا بالاسلوب البريختى عندما يجىء دوره لتمثيل الرفيق - اذ يتعين عليه أن يحتفظ بالشخصية المستقلة للمحرض وموقفه الانتقادي ، تماما كما يتعين على ممثل اى دور بريختى آخر أن يحتفظ بشخصيته وموقفه .

أن الاسلوب الدرامى الذى نماه بريخت فى المسرحيات الأشادية هو الذى أصبح - فيما بعد عندما وسع دائرة تجاربه وكسا شخصياته لحما - أصبح الاساس لمسرحياته الأربع الكبار .

الشخصيات فى « ذلك الذى قال نعم » (١٩٣٠) تتحسر على « سبل الدنيا المؤسفة » ولو أن مسرحيتهم كغيرها من المسرحيات الارشادية لا تتناول غير سبيل واحد من هذه السبل . غير ان سبل الدنيا المليئة بالأسى تظل مهيمنة على المسرحيات الكبار . ولكن الشخصيات المركزية تشقى بها على نطاق أعم وأوسع . « ما كان هناك سوف يصيب من هم أهل له » هذا هو موضوع « دائرة الطباشير القوقازية » (١٩٤٨) . امبراطورة تهجر طفلها عند فرارها أثناء ثورة . تنقذه على مضض خامة مطبخ شابة اسمها جروشا . فهى نعرف ما فى حماية امير من خطورة غير أن اغراء الطيبة شىء مريع كما يقول الراوى . النصف الأول من المسرحية يوضح متاعبها وهى تدب خلال الريف محاولة الفرار من أصحاب القمصان الحديدية . غير أن ورطتها الكبرى وشقاءها يجرى فى المشهد الأخير . انها تغسل الثياب فى مورد للماء عند ما يعود خطيبها الجندى من الحروب . وهو فى الجانب الآخر من المورد (على بعد صفين من الغاب أسفل وسط المسرح) . فى ارتباكهما يحيى كل منهما الآخر بتحفظ بريختى حقيقى - متكلم فى الواقع بكلام معظمه من الأمثال . ثم يقع نظره على قبعة الطفل فوق الحشائش . ما تشرع فى ايضاح أن الطفل ليس طفلها حتى يقدم اثنان من اصحاب القمصان الحديدية معه . يسألانها « أهذا الطفل طفلك » فتجيب « نعم » ثم على الفور تصيح « سيمون ! » خطيبها الذى يستدير ليرحل . لقد فقدت كليهما لأن صاحبي القمصان الحديدية يقبضان على الطفل اشتباها فيه . ويتركانها تهاقل فى مشيتها من ورائهما وهى تبكى « انه طفلى أنه طفلى » .

وفى النصف الثانى من المسرحية نقابل ازداك وهو نذل بالغ النذالة ، أفلح خلال الثورة فى أن يصبح قاضيا ، وبلغ به الفساد أن كان يتلقى الرشوة من المدعى ثم يصدر حكمه عليه . غير أن احكامه تصطبغ بصبغة من العدالة تشبه عدالة اللص

الشريف أو روبين هود تلك التى تغوص فيما وراء حرفية القانون . ففى قضية الامبراطورة وجروشاً عند نهاية المسرحية يحكم بتسليم الطفل الى جروشاً الأم التى تصلح له . أن المشاهد التى يظهر فيها ازداك هجوم ضمنى على القانون العرفى اذ لا يمكن أن يحكم قاض فى صالح جروشاً ، غير أن بريخت لا يؤكد هذه النقطة وانما يتيح لهذه المشاهد الامتاع فى بساطة وضخامة بالقدر الذى تسمح به شخصية ازداك الرايبلية (١) . مثلها مثل مشاهد جروشاً التى بلغت غاية التأثير بنضالها الذى تميز بالبساطة العنيدة لحماية الطفل .

شن تى بطلة « امرأة ستشوان الطيبة » مثلها مثل جروشاً تعاني هى الأخرى من طبيبتها . أن الآلهة تمنحها الف دولار جزاء وفاقاً غير أن هذا لا يفيدھا بشئ بل يعقد عليها حياتھا . فسرعان ما يفسدها جموع الناس الذين يبدأون فى الاعتماد عليها . ولكى تحمى نفسها تتنكر فى زى ابن عمها الجبار شووى تا وبهذه الطريقة تنجح فى تدبير أمورھا . تقيم مصنعا يرقى فيه اسوأ الشخصيات الى مراكز السلطة مسببين كثيراً من التعاسة وهكذا سرعان ما يكره الناس شووى تا الجبار فى حين نجد شن تى وهى صاحبة الشخصية السمحة تضيق بالحياة . ويتسم لها الآلهة ويتركونها لتجد حلاً لورطتها ويفعل بريخت نفس الشئ وانما بعلامة استفهام .

أن جروشاً وشن تى تشقيان شقاء سلبياً فهما ضحيتان « لدروب الدنيا المليئة بالأسى » . الأم الشجاعة وجاليليو هما الآخران يشقيان ولكنهما مسئولان مسئولية جزئية عن حالة الدنيا وعن شقائهما . « الأم شجاعة » (١٩٤١) بائعة تباع للعسكر ما يلزمهم خلال حرب الثلاثين . أنها تحب أولادها حباً

(١) نسبة إلى الكاتب الفرنسى رايبليه .

عميقا ومع ذلك تستغل الفرصة وتثري من الحرب التى تقتل اولادها الثلاثة جميعا . وتكمل فى المشهد الأخير السخرية الأليمة التى تنتج عن هذا التوزيع الثنائى أو الانقسام فى حياتها . فالعربة التى كانت فى البداية تكتظ بألوان السلع بينما الولدان يجرانها وهى جالسة مع ابنتها فوق ظهرها أصبحت الآن خاوية على عروشها . ولكن هذا هو كل ما بقى لها . وعندما تنزل الستار يمر طابور من العسكر . فتجاهد فى دفع العربة وهى تلهث للحاق بهم - عائدة الى نمط الحياة الذى خرب بيتها . . غير أنه هو الوحيد الذى تعرفه .

أن قصتها تشتمل على لحظات من التورط الممض كموقف جروشا عند مورد الماء . وفى احدى النقط يجيئها عسكر العدو بجثة ابنها الذى قتلوه . فاذا ما اعترفت به قد تتعرض حياتها وحياة ابنتها للخطر ولكن من المؤكد أنها لن تستطيع المتاجرة مع هذا الجيش الجديد الغازى . يكشفون الغطاء عن الجثة فتقف بلا حراك ويسألونها فتجيب على اسئلتهم بمجرد هز رأسها . وأخيرا يصدر الصول أمره الى عسكريه : اقدفوا به فى مقلب الخيل الميتة . . . هذا المشهد القصير يضم فى ثناياه جوهر المسرحية ، فهو غاية فى الدقة والتأثير ، بعيد عن التقاطر العاطفى بفضل بساطته الصلبة . مثل هذه اللحظات الحاسمة هى العمود الفقرى الدرامى لمسرحيات بريخت ، كما أن تصوير الحسم هو مركز الدائرة لأسلوبه فى التمثيل .

تسنع فى مسرحية «حياة جاليليو» فرصة للحظة رائعة من هذا النوع ولكن بريخت يتخلى عنها عامدا . فبدلا من أن نشهد جاليليو ذاته ماثلا أمام هيئة التحقيق نرى الحادث من خلال عيون اتباعه الذين لا يخامرهم شك فى أنه سيرفض سحب آرائه . يريد بريخت بذلك أن يؤكد الضرر الذى يقع على معاصريه وعلى الاجيال القادمة من جراء موقف جاليليو . فقد وأد فى المهد تلك الروح

الجديدة روح التساؤل والتقصي التي كانت تجسد طريفها الى الانتشار بين العامة والتي كان يمكن أن تصبح مقصدا من المقاصد العامة ، بيد أنه بجعله العالم خادما للدولة مهد الطريق للوضع الحالى الذى جعل اختراع القنبلة الهيدروجينية امرا ممكنا . أن فكرة « غير الدنيا فهي في حاجة الى هذا التغيير ! » تسرى في معظم مسرحيات بريخت . وجاليليو الذى رسمه رجل اتيحت له فرصة تغيير الدنيا ولكنه عجز عن اغتنامها .

ولعل « جاليليو » اكثر مسرحيات بريخت قبولا للجدل والأخذ والرد ، فالمواقف الغريبة للكنيسة مثلا رائعة التعبير ، ولعلها أيضا اكثر مسرحياته تحقيقا لهدفه ، وأدعاها لاثارة الجدل بين الجمهور فى الشارع . فى الجزء الأول من المسرحية يستولى جاليليو على اختراع هولندى للتلسكوب وينسبه لنفسه وذلك لكى يحصل على المال الكافى لاتمام بحوثه وهو فعل تنقصه الأمانة لكنه حل عملى يحظى بموافقة بريخت التامة . يفترض المرء على ضوء معرفته بأن الفعل أتاح لجاليليو اتمام مؤلفه « المحاضرة » - يفترض أن سحب آرائه سيكون فعلا من نفس النمط على نطاق أضخم ، أى نوعا من اعادة التقدير لمفهوم الشرف يشبه الفرار الاستراتيجى للجندى فى مسرحية « الهوارتى والكوارتى » . والواقع أن بريخت فى طبعة باكرة للمسرحية برر فعلة جاليليو ، غير أنه غير رأيه فيما بعد بسبب هيروشيما . ومن ثم نجد جاليليو فى الطبعة الأخيرة يدين نفسه . يقول أنه اتخذ موقف الانسحاب بسبب جبنه ، وذلك عندما أطلعوه على أدوات التعذيب ، ويضيف بأن رجلا على شاكلته لاينبغى أن تضمه بعد ذلك صفوف العلماء . . ثم يقول :

أن الذى يجهل الحقيقة ليس الا مجرد معتوه اما الذى ، يعرفها ثم يدعوها كذبة فهو مجرم .

غير أن تلميذه أندريا الذى فاض به السرور عندما انتهى
الأستاذ من مؤلفه « المحاضرة » يرد عنه الالهانة قائلا :

لا أستطيع أن اصدق أن تحليلك المهلك سيكون الكلمة
الأخيرة . ويقف بريخت بينهما كما ينبغي أن يقف الكاتب
الدرامى معقبا :

« أنه بطل رغم الجميع ، ورغم الجميع قد أصبح مجرما » .

الشك شك بريخت نفسه فقد كان سلوكه على الدوام مشوبا
بالدهاء أكثر من المثالية : لقد أكد على سبيل المثال للجنة النشاط
غير الأميركي بأنه لم يكن ذا صلة قط بالشيوعية وقبل أن يستقر
نهائيا فى شرق برلين اطمأن الى أن جواز سفره نمسوى وأن له
حسابا ببنك سويسرى . مسرحياته مليئة بشخصيات ثعلبية
مماثلة : الأم الشجاعة بأغنياتها عن التسليم ، ازداك الذى يفعل
أى شئ لينفذ بجلده ، ماتى فى مسرحية « بونتيل ورجله ماتى »
(١٩٤٠) ثم جاليليو نفسه ليس الا ثعلبا فى كافة المواقف باستثناء
المشكلة الرئيسية . البطولة والمواقف المتطرفة فى هذه الشخصيات
كما فى غيرها لم تكن موضع ثقة عند بريخت رغم انها ايضا
كانت تستهويه . ففي فترته « الارشادية » دفع بالشخصيات الى
ملا يدعو من نهاية التضحية بالذات فى سبيل الحزب . عند
عرض « ذلك الذى قال نعم » علق تلاميذ المدارس الذين شاهدوا
العرض بأن موت الولد لم يكن ضروريا وكان من الممكن تفاديه .
فأعاد بريخت كتابة النهاية وأسمى المسرحية « ذلك الذى قال لا » .
ومع ذلك فبعد بضعة شهور كان يكتب « التدابير التى اتخذت »
ومرة أخرى ، كما أشار رونالد جراى ، لم يوضح أسباب قتل الرفيق
الشاب توضيحا كافيا يحمى المسرحية من الثغرات . فبدلا من
أن تثبت المسرحية فى أسى سر موته تفترض افتراضا حماسيا أنه
لا مفر منه : الحقيقة أن الذى يدفع النهاية المتطرفة دفعا ليس
منطق الموقف وانما بريخت ذاته .

موقفه تجاه مشكلة التحديات الحلقية يشبه موقف صبي يجد نفسه في مواجهة شجرة ضخمة قرب منزله . فهو فى بعض الأحيان يتسلقها الى القمة وفى أغلب الأحيان لا يجد جدوى فى مثل هذه البطولة ومن ثم يخضع رغبته للمعقولة ويبقى على الأرض . الحل المثالى هو ان يقطع الشجرة بما تحمل من تحد أو اغراء ، وهذا فى الحقيقة هو ما ينجلي عنه رأى بريخت فى فكرة المدينة الفاضلة . يصرخ أندريا فى وجهه جاليليو بعد تخطئته لنفسه مباشرة .

ما أتعس الارض التى تنعدم فيها الأبطال !

فيجيب جاليليو :

كلا . ما أتعس الارض التى تشتد حاجتها للأبطال .

الأم الشجاعة ترد نفس الأحساس عندما تقول بأن القادة غير الأكفاء هم وحدهم الذين يتطلبون من جندهم الشجاعة . ان اغراء الطيبة فظيع ولا مناص من تغيير العالم لجعله غير ذى موضوع .

هذا رأى بعيد كل البعد عن المدينة الفاضلة للشيوعية الصحيحة التى تضيق بفضائل الفرد وضخامتها ، ولذلك ليس بغريب ان مسرحيات بريخت أهملت اهمالا يكاد يكون تاما فى موسكو بينما نالت الشهرة فى الغرب . ولعل مقارنتها بأية مسرحية شيوعية معتمدة من الحزب تكشف عن مدى خطأ الظن بأن مسرحيات بريخت « سياسية » بمفهوم السياسة غير الكريم كدعاية . ان بريخت يعرض المشاكل ولا يقدم الحلول . واذ يصيح قائلاً « غير العالم فهو فى حاجة الى التغيير » انما يركز تركيزاً تاماً على العالم كما هو - لماذا ينبغى أن يتغير لا كيف يتغير . ومع أن مسرحياته تتضمن احتمال مدينة فاضلة وان خفت صوتها

وبدت غير بطولية الا انه لم يظهر لنا لمحة منها قط . وحتى عندما
يتحدد مسرح الحوادث بأنه الشيوعية المعاصرة كما فى مسرحية
« التدابير التى اتخذت » نجده يذهب رأسا الى الورطة الخلقية
الخرجة الكامنة فى الموقف . أن عمله سياسى بمعنى أنه يغوص
الى اعماق ورطات الانسان كحيوان سياسى . وصفة « الخلقية »
او اذا شئنا مزيدا من الدقة « الخلقية الاجتماعية » على حد تعبير
جون ويليت لاتدعو لكثير من الاضطرب بالنسبة لاهتماماته
الحقيقية .

جان جيروودو

١٨٨٢ - ١٩٤٤

فى عرض لمسرحية « سيجفريد » (١٩٢٨) وهى أولى مسرحيات جيروودو كتب اتين رى يقول :

أنه لمن السحر أن تنصت الى هذا الحوار الذى يمرح فيه الذكاء والحساسية وكل مجانى الثقافة مرحا لا حد لبدايع فنونه .

فالمرح الذى لاحد لبدايع فنونه الثقافية كان فتنة مسرحيات جيروودو الباكورة ، ومحدوديتها فى نفس الوقت . فبطل «سيجفريد» منلا كاتب فرنسى يفقد ذاكرته وشخصيته ابان الحرب العالمية الأولى ويصبح فيما بعد سياسيا المانيا يشار اليه بالبنان . اكثر من مرة قورن باوديب وفى غضون هذه المقارنة تسنح لحظة أو لحظتان مسرحيتان بالغتان فى التأثير غير انهما لاتضيفان شيئا لدلالة المسرحية . ستظل المسرحية قطعة وضاعة من الوشى البديع العريق .

مسرحية « أمفثريون ٣٨ » (١٩٢٩) هى أيضا من نفس العرق ولو أن النقد بالغوا فى دعواهم لها على اعتبار انها تتناول موضوعا كالعلاقة الصحيحة بين الله والانسان . حدودها هى حدود كوميديا المكائد والمفارقات المرحية ، ولقد جاء موضوعها ، وهو غواية جوبتر لربة الصون والعفاف ألكمينيا بانتحاله مظهر زوجها ، مناسبة كل المناسبة .

على أنه في ثنايا هذه الحدود كانت بعض مواهب جيروودو الخاصة قد بدأت في الظهور . من بين هذه المواهب خياله الذي كان في مقدوره أن يقبض على الطيوف المولية وينزل بها من حالق الى مستوى التجربة الملموسة كما حدث في وصف ليدا لآل كمينا الوجلة عما تكون عليه غواية جويتر وهو في صورة البجعة . عنصر آخر يميز كتابات جيروودو المتأخرة هو السخرية الرقيقة من السلوك البشرى وذلك من وجهة نظر تخيلية - في هذه الحالة تبصير جويتر للمريخ بنظام التحاب بين البشر الفارط في الدفة، العجيب الشأن .

نجحت هاتان المسرحيتان نجاحا مباشرا . ولكن بالرغم من أن جيروودو وسع نطاقه في مسرحيته الثالثة « جوديث » (١٩٣١) وكتب عدة مشاهد بزت أى شيء خطة قلمه من قبل ، إلا أن اخراجها الأول كان نصيبه الفشل المحزن . ربما كان أمر ذلك مفهوما فلقد تطلعت الى غاية أبعد من سابقتيها ولكنها لم تستطع بلوغها بينما نجحت الاخرى نجاحا كاملا في حدود نطاقهما .

جوديث كما صورها جيروودو فتاة معقدة تنتاب شخصيتها سلسلة من التغيرات اثناء رحيلها لقضاء مهمة توراوية في فراش هولوفرن . انها تعتقد عند كل نقطة انها تتصرف تصرفا تام الأمانة ، ولكن الحوادث تكشف في مسلكها سلسلة من التطرفات الدينية المألوفة التي لا تعدو أن تكون مجرد لغو وهراء : خشوعها بالغ ، وطهارتها ناصعة ، واعتزازها بالمهمة التي اختيرت لها عظيم ورغبتها في اذلال نفسها لا حد له . تتجرد من ذلك كله واحدا بعد واحد الى أن تواجه في النهاية هولوفرن ، فاذا بها مجرد امرأة شابة ليس غير . وعندما تنام معه تفعل ذلك لأنها راغبة فيه . لقد انتهت المعركة بين جوديث وهولوفرن كما يقول جيروودو الى اللباب المجرد ، صفت على لقاء بين « جسم أسمر وجسم أبيض » . وعندما قتلتها في آخر الليل كان ذلك لأن الفجر

لن يطلع الا مع نهاية غرامهما لا لأن فى قتله انقاذا للمدينة .

من هذه النقطة ، من صخرة الأساس العارية ، صخرة الأمانة تبدأ عملية التدثير والتغليف . يقبل المدونون اليهود الظافرون مصممين على أن جوديت بطلة قومية شهيدة ضحت بنفسها وبظهارتها فى ظروف موجبة للأسى من اجل ربها ووطنها - كل الذى اكتشف أنه ليس فيها قالوه عنها . يتيح هذا الموقف لجيرودو بضع مشاهد لعلها من اجود ما كتب . وما من كاتب درامى فطن الى وزن اللغة الأدبى وبديع نسيجها مثل جيرودو . وبينما يدور المدونون منشدين أناشيد نصرها وظفرها فى جلال نوراوى اذا بها تصر فى هدوء وسكينة وفى أوضح الصور وأبسطها ، نصر على أنها لم تقتل عدوهم الا بدافع الحب .

عند ذلك يأخذها الكاهن الأكبر يواقيم وعمها بولص ، وينتحيان بيا جانبا ، ويوضحان لها أن جعلها شخصية قومية ضرورة من ضرورات السياسة (هذا المشهد المستتر وراء المشهد والذى يميل مواجهة الأفراد الذين وقعوا فى شرك جهاز الضرورة السياسية يفتح الطريق لكثير من الدراما الفرنسية خلال الخمس عشرة سنة التالية) ولكن جوديت صلبة لا تتزحزح عن موقفها قيد أنملة الى أن ترى فجأة صورة الرب الذى يبلغها بأن هذا هو مصيرها المقدور . فتتصاع وتعلن أنها قتلت هولوفرن من أجل خير المدينة ، وتوافق على أن تصبح ربة عذارى المعبد اللائى يوقعن بالعدو الجزاء . ثم تلقى بكلماتها الأخيرة :

ليبدأ الموكب فالقديسة جوديت فى تمام أهبتها .

هذا التحول الفجائى المعجز كان العقبة الكأداء عند الجمهور فقد ألقى بدلالة المسرحية كلها فى مجال الشك . ان مصير جوديت عند معظم الناس كارثة ولذلك ففى نهاية جيرودو سخرية مرة . هذه الفتاة التى لقيت لحظة من الحب الأمين يتحتم عليها

الآن ان نتكر حبها من اجل المظاهر وان تبدأ حياة خالية من المسرة هي والموت سواء . ومع ذلك فاذا كان هذا هو قصد المؤلف فان هزيمتها على التحقيق من تدبير الكهنة وليست بفعل معجزة . والمعجزة قدمت على انها شيء صحيح ولا يمكن ان تجيء الا كصدمة محيرة نظرا لأن الدين حتى هذه اللحظة كان جزءا غير منفصل عن السياسة ولأن خيمة هولوفرن وهي فى مكان مثالى قد وصفت بأنها المنطقة المحرمة على الآلهة .

تحتوى مسرحية جوديت على ثلاثة عناصر سوف تصبح فيما بعد علما على جيروودو - ابهام المعنى ، والبساطة الحية للأخيلة ، ثم الدراما النابعة من الصراع بين المتضادات الخالدة ، وهو فى هذه الحالة بين الأمانة واللغو ، بين المتالية والضرورة . وفى المسرحية التالية « فاصل » يكون الصراع بين الساحر والأرضى وفى «سادوم وعمورا » بين الذكر والأنثى وفى « مجنونة شايو » بين الطبيعى والتجارى ، وفى «مبارزة الملائكة» بين النقاء والمزج . تختلف تفاصيل التضاد من مسرحية لأخرى ولكن الشكل دائما واحد وهو توازن النقيضين .

أما الابهام فقوى بنوع خاص فى مسرحية « استراحة » (١٩٣٣) وهى قصة مدرسة شابة اسمها ايزابيل تقع فى غرام الموت والتخيلات . انها لم تعد تدرس المنهج الموضوع ، فعندما يسأل المفتش احدى الفتيات عن الشجرة تجيب قائلة :

الشجرة هى الشقيق المقيم للانسان . وفى لغتها يطلق على القتلة اسم المناشير وعلى الحانوتية حراق فحم الحشيب وعلى البراغيث النقارون الحضر .

يدرك موظفو البلدة الصغيرة خطورة مثل هذا الوضع الغريب وينهضون لانقاذ ايزابيلا من اوهامها واخيرا يحققون النجاح اذ يقنعونها بأن فى طريقة حياتهم المألوفة أيضا شعرا . يلقي عليها

المراقب لل أسماء المفاتيح والموارين المستعمله فى حرفته فى العصور الوسطى ، وينضم الجميع حولها مرددين كجوقة كل الأصوات الصغيرة فى الحياة اليومية . وهكذا تستطيع هذه الجوقة المتنافرة أن تخرجها من عزلتها . ومن ثم تبلغ ايزابيل وتصبح رشيدة ويقول العفريت الذى كان يلبسها انه سوف يظهر لابنتها بعد خمسة عشر عاما .

واضح أن جيروود ينظر الى هذه الرومانتيكية كفاصل فى حياة كل فتاة .

يكون الأبهام مقبولا فى المسرحية عندما يتعاطف الكاتب المسرحى ومن خلاله النظارة تعاطفا قويا متعادلا مع طرفى الصراع . نظرة ايزابيلا للحياة ، وكذلك نظرة صغار الموظفين ، كلتا النظرتين تجذبان جيروود ولكنه يعجز عن نقل هذا الانجذاب . فتخيلات ايزابيل ضرب من الوهم الخالص ، كما أن المسرات الصغيرة (مفاتن الوظيفة كما تسميها احدى الشخصيات) مجرد سخف . ليس لمسرحية « فاصل » اذن ايجابياتها الذاتية ومع ذلك فهى تفتقد ضراوة السخرية .

ربما كانت مسرحية « النمر على الأبواب » أو « لن تقع حرب طرواده » خير مسرحيات جيروود . بعض ما تناولته « جوديت » من موضوعات يظهر بها من جديد ولكن شكل الابهام فيها أقل ، كما أن نبرتها أرق وأقوى . من السطر الأول عندما يصيح اندروماك صيحة عزم وتصميم « لن تكون هناك حرب طروادية ياكاساندرا ! » من هذه البداية يعرف المرء أين تكمن عواطف جيروود . أن ما تضمنه مصير جوديت كان محوطا بالشك اما حرب طرواده فستكون كارثة لا شك فيها . لذلك جاءت محاولات هيكتور لمنعها رائعة فى تماسكها واستقامتها .

غير أن هذه المحاولات من اجل السلام تحبطها كما احبطت

امانة جوديت أفكار زائفة من البطولة والمجد الى جانب عنصر جديد هو لا مبالاة الناس . ولكن بالاضافة الى كونها سخرية لاذعة تنال من اولئك الشيوخ الذين يرددون الألفاظ الوطنية الجوفاء والعواطف الفجة ، ومن شاعر الدولة الفياض الذى يصمم على أن يؤلف انشودة حرب وغيرهم - بالاضافة الى ذلك تسمو المسرحية بأخيلة جيروودو العجيبة الملموسة . وهنا كشأنه دائما يحول كل فكرة الى لون ، الى تفاصيل صلبة . فييلين لا تبالى كثيرا سواء عادت الى اليونان أو لم تعد . يعبر جيروودو عن هذه اللا مبالاة من خلال زعمها بأن أى شىء على وشك الحدوث تراه دائما فى صورة حية زاهية ، ولكن رحيلها يظل قائما تماما فى ذهنها . يصف لها هيكثور مشهد رحيلها محاولا أن يقنعها بالرحيل :

لسوف نعيدك للاغريق عندما تكون الشمس فى كبد السماء ، فوق الرمال الخاطفة للبصر بين البحر البنفسجى والأسوار الصفراء . وسنكون جميعا فى كامل بزتنا العسكرية الذهبية بالنطاق الأحمر . يتقدم أخواتى فى ثيابهن الخضراء بين جوادى الأبيض وفرس بريام الأسود ويسلمنك للسفير الاغريقى وفوق خوذته الفضية فيما أرى رياش طويلة قرمزية . تتصورين ذلك اليس كذلك ؟

تجيب هيلين :

كلا . لا شىء من ذلك . كل ما فى ذهنى قتام .

وينفذ بعد ذلك صبر هكتور فيقول لها فى اقتضاب :

لسوف تعودين فوق بحر أرمد تحت شمس رمداء . ولكن لابد لنا من السلام .

الأخيله والتصاوير تعمل عملا دراميا فهى ليست مجرد تزويق وليست فى ذاتها الغاية من المشهد ولكنها شىء أعمق من ذلك فهى من اللباب وبعبارة أخرى هى استعارة مسرحية .

أن تضمينات « النمر على الابواب » واضحة • فالبطل المنهزم يؤمن بالنتائج المحققة لا بالمثالية (برجماتى) « المثالية ضرب من اللغو يدعيه بريام لنفسه وللمخرفين الآخر الذين خلبت هيلين ألبابهم • أما فى مسرحية « الكترا » (١٩٣٧) فالمثالية فى جانب البطلة • ولكنها مرة أخرى ليست رائعة تماما •

والكترا أكثر مسرحيات جيروودو تعقيدا • فنفسانية الكترا معقدة كجوديت وموقف جيروودو تجاهها جامع بين النقيضين • فهى فى بعض الأحوال ذات جلال ، طاهرة ومخلوق تراجيدى نادر (تلقى أنوى من جيرادو ضمن أشياء أخرى هذه الفكرة عن صفوة للتراجيديا) تستطيع أن ترد على عرض لأيجستس بالمهادنة :

أنتك تسخر منى يا ايجستس • هل تستطيع - وأنت لذى تدعى أنك تعرفنى - هل تستطيع أن تصدق أنى واحدة من تلك السلالة التى يمكن أن تقول لها « اكذبى كذبة يشاركها معك الآخرون ولسوف يكون لك وطن مزدهر • أخفى الأثم تشتصر بلادك؟ » • ما يكون هذا الوطن التعيس الذى تحاول أن تدسه بيننا وبين الحق ؟

ومع ذلك يكس جيروودو النقط بكل طريقة ممكنة ضد مثاليته حتى ليغير القصة الكلاسيكية من اجل هذا الغرض • ففى أغلب الروايات معروف للجميع أن ايجستوس وكلتمنسترا متحابان وانهما اغتالا اجاممنون : لا أحد فى أرجوس فيما عدا الكترا يشتبه فى ذلك • فاذا كان ايجستوس فى العادة ندلا وأهل أرجوس فى حالة من الهياج الشديد فهو هنا قائد عظيم عطوف لشعب مطمئن ، فالمسألة اذن ليست فى منع الكترا لجريمة مخبوءة - وانما عليها أن تنقب عنها • وعندما تفعل ذلك تتوالى الكوارث فتحترق أرجوس ويموت مئات الابرياء • تقول الكترا :

لدى ضميرى ، لدى اوريست ، لدى العدالة ، لدى كل شىء .

يشير ربّات النار أن ضميرها ليس لديها . نظرا لأن الاحساس بالجرم عذبها حتى قبل ارتكاب هذه الجرائم ضد أمها وزوج أمها .
والآن سيسوء الحال عن ذى قبل . واوريست ايضا ليس لديها
لأنهم يطردونه . وتترك الكترا وهى تتمتم :

لدى العدالة لدى كل شىء ..

ومع ذلك فالمسرحية تنتهى ببزوغ الفجر - ربما كان باردا وقاسيا ولكنه منعش كذلك . « فالكترا » اذن ليست ادانة للمثالية العمياء الأنانية غير العملية ، كما أنها ليست اثباتا لها . كان جيروودو شديد الانجذاب للمثالية ومع ذلك كان نافرا من نتائجها . فى مسرحية « النمر على الأبواب » كان جيروودو يعرف تماما ما يقف ضده ، أما الآن فلم يكن يعرف على التحقيق عم يدافع . لقد زاد ابهام المسرحيات الباكورة عمقا ولكن اليأس ما يزال ملطفا دراميا بفعل السخرية وملاحة الكلام . يبين المزاج الحقيقى لمسرحية الكترا فى تحدى البستانى للآلهة أن يبرهنوا على أنهم مخلوقات سرور وحب وذلك بالألا يصيحوا « سرور وحب » .. والصمت الذى أعقب ذلك هو كل ما يحتاج من دليل .

بعد هذا الغوص فى أعماق الابهام والشك تجيء « أوندين » (١٩٣٩) وهى قصة لطيفة سطحية من قصص الجان . موضوعها يتضمن كل ما يشغل جيروودو ولكنه غذاء للمسرة والتخيل وليس شيئا جديا ، والموضوع هو أن المجتمع الانسانى عاجز عن أن يحتوى هذا المخلوق النقى فى مألوف الحياة فى البلاط الملكى . ثم مسرحية سادوم وعمورا (١٩٣٤) وهى تستخدم الوعيد بقيام الساعة كتكأة لمناقشة بديعة عن طرفى الجنس البشرى ، والطرفان فى هذه المرة هما الأنثى ولبها الرومانتيكية والذكر ولبه الجدية . ابتداء جيروودو كما ألفناه ، فى أحسن حالاته غير أن المسرحية تعاني من

نقص فى الحكمة وتصيح سلسلة من اللوحات الناطقة • مسرحية «مجنونة شايو» (١٩٤٣) تسخر من المقاولين الرأسماليين سخرية لاذعة ولو أنها مفهومة نوعا • ثم تضع فى مواجهة ذلك التلقائية الساذجة لعجوز شمطاء معتوهه هى وصحابها • وبخلاف مسرحية « فاصل » ليس هنا ما يمكن أن يقال فى جانب الشخصيات الأرضية • بيد أن الذى يمكن أن يقال فى الجانب الآخر أضال من أن يذكر ، فأكثر ما تنطق به العجوز المعتوهه من حكمة طبيعية ليس الا شيئا عابرا • على أن جيروودو كتب فى تلك الأثناء مسرحية صغيرة جدا هى « ابوللو بيلاك » (١٩٤٢) عبر فيها تعبيرا غاية فى الايجاز عن أساء لمكانة الأمانة فى العالم فالبطلة أجنس تجد أن جميع الأبواب تتفتح لها اذا هى قالت لكل رجل « ما أجملك » بصرف النظر عن مبلغ قبعد •

وفى مسرحيته الأخيرة « صراع الملائكة » أو « من اجل لوكريس » (١٩٤٤) جمع جيروودو كل خيوط الدراما بدقة عزيزة على قلب كل ناقد • تماما كما فعل أبسن فى مسرحية « عندما نبعث نحن الموتى » • الا أن قيمة هذه المسرحية الأخيرة تنحصر فى كونها مفتاحا لبقية اعماله فى حين أن « صراع الملائكة » مسرحية ممتازة فى حد ذاتها •

لوسيل بلانشار - وهى لوكريشيا القصة - طاهرة غاية الطهر امينة لحد التخريب • وهى تتميز الى جانب ذلك بقدرة سحرية على تعرف الحيانة فى الغير - فالزانية فى نظرها امرأة تزحف الحشرات فوق وجهها - ثم انها من البراعة بحيث تخفى تأثيرها بهذه الفراسة • زيجات سعيدة فى ظاهرها سرعان ما تتحطم لا لشيء الا لأن لوسيل عنفت الزوجة وزجرتها ومن ثم يبدأ نسيج الحياة فى هذه المدينة الصغيرة فى الانهيار • على أن باولا ، وهى امرأة لعبوب كشفت لوسيل خبيثة فسقها مؤخرا ، تلعب على لوسيل لعبة لانقاذ المدينة من أمانتها المخربة • فهى تخدر لوسيل وتأتى بالأدلة التى

تجعلها تظن أن مارسيللوس دون جوان الحى قد اغتصبها أثناء نومها . والاغتصاب فى نظر لوسيل ضرب من الزواج وهو العلاقة الوحيدة التى يمكن أن تتصورها لنفسها فلكى تتحرر وتعود لزوجها الحقيقى لابد من أن يموت مارسيللوس . ونتيجة لهذا التفكير المسرف يجد مارسيللوس نفسه موضع تحد لمبارزة فيقبل التحدى ويقتل ، غير أن الأحداث تجر فى ذيلها تحطيم زواج لوسيل ذاتها . كان يمكن تحاشي هذه الكوارث لو أن انفعال لوسيل كان أكثر نضجا أو سخرا . ثم أن اكتشاف لوسيل بأن طهرها فى الحقيقة لم يمس لم يغير شيئا من الأمر ففى يأسها من هذا العالم الذى اكتشفته تقتل نفسها كما فعلت انتيجون لأنوى .

فى هذه القصة كشف الطهر النقاب عن عالم بشع فى أقبح صورته ، ثم لم يحتمل بشاعة المنظر ورعبه فقضى لساعته . لوسيل هى التى بدأت سلسلة الحوادث : فلو أن نظرتها التى تخترق الحجب لم تحطم ظاهر الحياة المألوفة المقبول على علته لما حدث شيء . وباولا لم تفعل ما فعلت الا لتنقذ المدينة من أمانتها المخربة ، مثلها مثل ايجستس عندما حاولت أن تنقذ أرجوس من الكترا . البطلتان كلتاهما أحدثتا قدرا عظيما من الضرر بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة ولو أن فعال الكترا تحظى بقدر من المديح الساخر . أما بالنسبة للوسيل فاللبس يزول . فهى تموت لأنها عجزت عن مصالحة الأوضاع ولكنها هى نفسها تعترف بأنها كانت على خطأ .

أرمان : على خطأ لأنك كنت صادقة مع نفسك ؟

لوسيل : لم كان كل هذه الكبرياء . لماذا أقول لمارسيللوس أنى زوجته ؟ أن اسميه زواجا بينما هو بكل بساطة مصيبة كبرى . لم لم أقنع بأن أكون الزوجة المدنسة لزوج محب تعيس ؟

يزاح النقاب اخيرا فى هذه المسرحية عن الطهر والمثالية كبدلين للنضج ، مما يؤكد الاشارة التى وردت فى مسرحية « فاصل » عندما ينذر العفريت بأنه سوف يظهر لابنة ايزابيلا فى خلال خمسة عشر عاما . أن باولا ليست شريرة وانما هى المرأة الناضجة التى صالحت أوضاع هذا العالم . وموت لوسيل مرجعه أنها لا تريد أن تكبر وتنمو ، وترفض أن تتعلم كيف تعيش مع « المصائب الكبرى » . لقد وقف جيروودو بعد حياة من الصراع بين النقيضين فى صف الدنيا . « مبارزة الملائكة » هى مرثيته المؤسفة للطهر . على أن المسرحية التى يصدر فيها اخيرا حكمه ضد الطهر ما تزال مهداة اليه كما يدل على ذلك عنوانها الفرنسى « من اجل لوكريس » .

أما أن يقف جيروودو فى صف الدنيا فذلك شئ كان دائما مفهوما ضمنا من خلال أعماله فموهبتة الخاصة هى استخدام الخيال لايضاح الحقيقة . يتضح ذلك فى الموضوع والأسلوب كليهما . لقد نال جيروودو كثيرا من المديح على لغته فبعض كلماته تتميز بالجزالة والكمال الوضاء وليس من قبيل الصدفة أن يختار كريسنوفر فراى جيروودو وأنوى لترجمتهما . الا أن المجاز الذى يبدو احيانا فى مسرحيات فراى ذاتها كغاية فى حد ذاته (موجهها انتباه الجمهور الى الكلمة والى الفن) يظهر دائما عند جيروودو كوسيلة توجه النظر الى الواقع ، الى الحياة ، ففى أحسن حالاته تبدو الكلمة كخيال محض الى أن تتحول فجأة وتثبت أنها حقيقة مصفاة . فى مسرحية « سدوم وعمورا » سيحطم الله العالم الا اذا وجد زوجين سعيدين . يرشح الجيران جون وليا وهما نموذج الزوج السعيد الا أنهما سرعان ما يششتبكان فى عراق عنيف . يقول البعض انهما اذا ما تصالحا بسرعة وحل الوفاق محل الخصام فستظل الفرصة سانحة غير أن ليا لايعجبها هذا القول :

هل حول الرب ناظره بعد المرة الأخيرة التي تعانقنا فيها ؟
وهل سسينظر مرة ثانية في ذات اللحظة التي نتعانق فيها
وننصالح ؟ دون أن يرى شيئاً بين بين ؟ إذا كان الأمر كذلك فلسوف
ينغمس الانسان في شتى ألوان النزق فيما بين نظرات الرب...
هل الأب الرب أم ؟

ليست الملحوظة ضد الرب وانما ضد الأمهات .

جان أنوى

١٩١٠ - ٠٠٠

نولا أن مسرحية جان أنوى الأولى وهى « فراء الارمين » (١٩٣١) ظهرت بعد مسرحية جيروودو الأولى بثلاث سنوات بحسب لفلنا أن أنوى وهو الأصغر سنا خليفة جيروودو . الكاتبان ينشأ بهان فى أن باكورة انتاجهما **ملى بروح اللهو** بالمسرح وان اختلفت كيفية هذا اللهو ، ومع الايام نما هذا الاختلاف نموا كبيرا فى مسرحياتهما المتأخرة فبينما يتميز جيروودو بالحنكة وكثرة التلميحات الكلاسيكية نجد أنوى مسرحيا صرفا ، وليس أدل على ذلك من مسرحيته الثالثة « كرنفال اللصوص » (١٩٣٣) فهى انخراط متصل فى الدعابة المسرحية وخفة الظل مستخدمة كل حيل الفودفيل والاعيبه بل انها سجل كامل لساحر المسرح . وهى ظل سابق لمسرحية « ليوكاديا » (١٩٣٩) مستقلة فى تماسكها وفى الهامها داخل شرنقتها الخيالية : كما انها تصرف الذهن عن فكرة مستقبلية لمسرحية « النمر على الأبواب » تلك التى تسقط التلميحات الكلاسيكية كما تسقط اقراص الزهور اليابانية فى الماء .

واول مسرحية معتبرة لأنوى هى « الشموس (١) » (١٩٣٥) . وهى أولى مسرحيات خمس تعتبر بمثابة القلب والقمة فى أعماله - الأربعة الأخرى هى « نقطة الافتراق » (١٩٤١) -

() الشموس فى اللغة هى الفرس التى تمنع ظهورها .

« انتيجونى » (١٩٤٢) - « روميو وجانيت » (١٩٤٥) - ثم
« ميديا » (١٩٤٦) . هذه المسرحيات الخمس تتقصى افكار انوى
فى الحب ، ومجرد الترويح ، فى المثالية والضرورة ، فى أن يعنى
الانسان أو لايعنى ، فى السعادة والذنب والحياة . وهى لاتتناول
موضوعا مشتركا تنميه وانما تربطها قيم مشتركة وشكوك
ليس الا .

« الشموس » فتاة تدعى تيريزا ذات خلفية كثيبة فهى عازفة
على الكمان ضمن فرقة صغيرة للموسيقى الراقصة يقودها أبوها،
الغيرة والشهوة والنزاع على النقود يحيط بها من كل جانب ،
غير أن فتى من أثرياء القوم اسمه فلورنت يتحجب اليها ويريد أن
يتزوجها . هذه هى فرصتها للافلات من عالم كئيب الى عالم ليس
للمال فيه أهمية، لأنه مسلم بوجوده ،فرصتها لأن تسعد ، والسعادة
كلمة مفتاحية فى قاموس أنوى . تنتقل الى عالمه وتجد السعادة
التي تنشدها فترة ، غير أنها تجد أن ثمن هذه السعادة هو موات
الروح ، قطيعة تامة بينها وبين العالم الحقيقى الذى يتقلّى فى العذاب
خارجا . أقرباء خطيبها سعداء . . . ولكن ذلك لأنهم لم يعرفوا
الشقاء أو يلحظوه قط . تجيء بأبيها ليعيش فى البيت الكبير على
أمل أن يجد خطيبها فى غلظه ما يصدمه ومن ثم يلقى بها هى
وأبوها الى الطريق ، ولكنها من حيث لاتدرى أتت خطيبها المتحرر
بورقة رابحة ، فقد وجد فى أبيها نمرة مسلية . . . يصطخب قلبها
بموجة من الارتياح عندما يندفع جوستا متهجما على القصر مهددا بإطلاق
النار على فلورنت ، وجوستا هذا هو عازف ضمن فرقة أبيها
الموسيقية ، متيم فى حبها فاشل فى كسبها . عندئذ تقرر بأنه
لا سبيل امامها الا العودة الى العالم الذى جاءت منه حيث شعور
الناس قوى عنيف . والمفارقة فى موقفها تجاه السعادة وأيضا فى
موقف أنوى تتضح عندما تصف لأبيها نوع السعادة التي
تنشدها :

تيريزا : ...السعادة فى أن تصل الى أعماق التعاسة الذاتية . أنت
وغيرك لا تعرفونها . ولكن عندما تبلغ منتهى اليأس
ستجد بقعة تفيض بالنور عندها تشعر بالسعادة تكاد
تغمرك .

الأب : نوع غريب من السعادة

تيريزا : نعم يا أبتاه نوع غريب من السعادة .. لا يعرفه
أمثالك .. سعادة قدرة تقطر خزيا ..
(نم بعد سطر أو سطرين يغمر قلبها الخوف فتصيح): كلا
أريد أن أسعد مثل ما يسعد كل انسان آخر .

فى هذه السطور (عام ١٩٣٥) كان أنوى كأنما ينبىء عن
وجودية سارتر فى الدراما فالحياة عند سارتر أيضا « تبدأ من الجانب
البعيد لليأس » الانعزالية عند الكاتبين هى الموت . وفى عبارات
تيريزا الازدرائية مثل « انت وغيرك » « والسعادة التى يعرفها
أمثالك » يجد الانسان فكرة الصفوة التراجيدية من طراز نيتشه
وهى فكرة تجرى فى ثنايا جميع هذه المسرحيات الخمس وشارك
فيها جيروودو أيضا . فعند كلا الكاتبين كلمة « Race » هى الكلمة
الفرنسية الشائعة الاستعمال فى هذا المعنى . فمخلوقات التراجيديا
يقدمون كفصيطة قائمة بذاتها ، ربما نوع جديد يقابل التقليد
الكلاسيكى فيما قبل البورجوازية عندما كان يقصر ضحايا التراجيديا
على الملوك والنبلاء باعتبارهم العنصر الوحيد الملائم . فى عالم أنوى
أبطاله وبطلاته من الشباب التعيس هم الخليقون بالحب والمثالية ،
أما بقية العالم السعداء فهم الذين يأكلون ويتجشأون ويضاجعون
وينامون — — يفعلون ذلك ليس الا . « وبقية العالم » هذا الذى يشير
اليهم يمثلهم فى العادة فئة الوالدين أو الممرضات . المثالية فى
شرعه وفى شرع جيروودو ايضا هى نقيض النضج .

هذه الفكرة تضع الحب فى عالم السحر ، وانها لفى أعلى حالات
الساحرية فى مسرحية « نقطة الافتراق » أو « يوريديس » (العنوان
الفرنسى ١٩٤١) . مرة أخرى تجرى أحداث المسرحية فى وسط
من فناني الدرجة الثانية الجوالين وليس هناك فرق كبير بين والد
أورفيوس عازف القيثارة ووالد تيريزا . أورفيوس ويوريديس يقعان
فى حبائل الهوى فى أول لقاء لهما . « الحب من أول نظرة » تتحول
على الفور الى فعل مسرحى . السعادة التى نعما بها سويا فى غرفة
الفندق القذرة غلابة ، عظيمة قصيرة الأجل . تحطمت عندما تدخل
ماضى يوريديس بكتابته وتجاربه التى لا حياة فيها . ثم تموت وكما
فى الأسطورة تبعث مرة ثانية وتعود الى أورفيوس بشرط واحد
وهو ألا ينظر اليها حتى الصباح . غير أنه بدافع الغيرة ينظر
اليها - ليرى أن كانت حتى فى تلك اللحظة تروى الحقيقة الكاملة
عن مغامرات حياتها السابقة - عند ذلك تموت مرة ثانية . وفى
نهاية المسرحية يموت هو الآخر ويلحق بها . وهكذا فان وردة
الحب الصافى تحمل فى داخلها دودة الدنيوية . هذا
الحب الصافى - المثالى - ليس ميسورا فى الحياة الا مدى لحظة أو
بعد الموت ، وكما قالت المريضة فى « صراع الملائكة » : الطهر ليس
لهذا العالم وانما نقبس منه لمحة كل عشر سنوات .
وهذه الحكمة فى حد ذاتها ليس من السهل تقبلها ، ولكن الذى
ينقذها هو وضعها فى هذا الاطار الدنيوى . فالذى يقرر مصير
أورفيوس وموته فى النهاية ليس حبه ليوريديس بقدر محاولات
أبيه لاقتناعه بأن يعيش . فالذروة الحقيقية للمسرحية ليست فراق
العاشقين وانما هى محاضرة ذلك العجوز البدين عن مفاتن النساء
ولذاذ الاطباق والسيجار . حقا أن العجوز موضع السخرية
ولكن موقفه رغم أنه يفرع أورفيوس النقى ليس موضع الرفض
البات . فهو على التحقيق ليس مجرد رمز مضاد للعاشقين
المثاليين . الصراع بين الدنيا والمثالية أقل معنوية عند أنوى منه
عند جيروودو ولكنه ليس أقل فى ترده وعدم قطعه .

فى مسرحية « نقطة الافتراق » الدنيا موضع محاكمة وفى « أنتيجون » (١٩٤٣) تسلط الأضواء على المثالية التى لا تخرج من الاختبار سليمة تماما . فالصلابة المثالية عند أنتيجون تمر بعدة تغيرات قبل أن يوافيها الموت فى النهاية . كانت هذه الصلابة فى البداية بمثابة واجب تؤديه نحو أخيها المظلوم . يشرح لها كريون كافة الأسباب العملية التى من أجلها يجب أن يضحي ببولينيس ككبش فداء ولكن ذلك لا يجد عندها بالطبع أذنا صاغية فبكفى أن تكون الأسباب « عملية » لتجد عندها اعتراضا أساسيا .

غير أن كريون يخبرها كيف أن أخويها شيرران (حاولا اغتيال أبيهما) ويعترف بأنه لا يعرف على وجه التحقيق ان كانت الجثة المتروكة لتعفن فى الفضاء جثة ايتوكليس أو جثة بولنيس فكلاهما أثخن وشوه فى معركة للفرسان بحيث يصعب التعرف عليهما . ولكن كل ما كان يريد كريول هو أن تبقى جثة واحدة فوق الرمال . هذا النبأ يبرى أنتيجون من الوهم الكاذب حتى لتوافق على التخلي عن احتجاجها وعلى أن تعيش - لسبب بسيط وهو أنه ليس هناك ما يستحق أن تموت من أجله . غير أن كريون يتجاوز الحد فيصف لها السعادة التى سوف ننع بها فى مستقبل حياتها . فما يكون منها الا أن تصبح فى وجهه « أنت وسعادتك القذرة ! » وتصمم مرة اخرى على أن تقف وقففتها وتموت - فليس هناك ما يستحق أن تعيش من أجله ، كذلك . وفى السجن تفقد آخر خيط لها من ايمان وتموت فى النهاية مثلها مثل لوسيل فى « صراع الملائكة » لجرودو مقتنعة بأن كريون كان على حق ، مرتعبة من موت بلا غاية . ونتيجة موتها هذا يموت آخران - ايضا بلا غاية . هيمون خطيبها وابن كريون الذى يبصق فى وجه أبيه فوق جثمانها ثم يطعن نفسه . وما تعلم أمه يوريديس بخبر ابنها حتى تطوى تطريزها فى هدوء - وقد كانت تعيش حياة مملة تقضيها فى التطريز للفقراء - وتضع ابرها جانبا ثم تمشى الى الحمام حيث تقطع

رقبتها • حياة بلا غاية راحت لقاء موت بلا غاية - ربما كان هذا هو المغزى • ويدخل كسريون الى قاعة الاجتماع فالحياة لا بد أن تسير •

ومع ذلك فكريون لا يقدم على أنه «مصيب» أكثر من اننيجون • كل ما هنالك أنه عانى من بلوى النضج فقد تلقى المسئولية ومعها الواجب بأن يقول « نعم » عند اقتضاء الضرورة في حين تحتفظ أنتيجون بحقها في أن تقول « لا » • غير أن كريون وإن كان يؤمن بالنعمة إلا أنه يفعل ما يفعل على مضض : فهو لم ينشد هذه المسئولية وهو في بعض نفسه يحسد أنتيجون مستذكرا الوقت الذي كان فيه مثلها • انه في منتصف العمر وهو ما يقابل الدنيا بينما هي في عز الشباب أي المثالية • كلاهما لا بد منه وكلاهما غير مكتمل • كلاهما صواب وكلاهما خطأ • عندما مثلت المسرحية لأول مرة في باريس عام ١٩٤٢ اعتبرها الكثيرون مسرحية عظيمة من روح المقاومة بينما حسبها آخرون تبريرا صارخا للتعاون مع العدو • وهذا الاضطراب مفهوم فهو اضطراب المؤلف ذاته • انه الشك الخلاق والألم الممض الكامن وراء مسرحياته الجيدة جميعها •

في مسرحية « روميو وجانيت » (١٩٤٥) عودة لموضوع « نقطة الافتراق » فالحب ما يزال شيئا ساحرا • فردريك خطب لنفسه فتاة جميلة مستقيمة لا تعرف الالتواء اسمها جوليا • عندما تقدمه جوليا لأسرتها يقع لأول وهلة في حب أختها الجريئة جانيت ، غير أنه في خلال علاقتهما القصيرة يكتشف لسوء بخته ما ضيها الحافل فيصدم ، ولما كان على قدر عال من فهم المسئولية (فهو يكاد يكون تام النضج) فقد رفض أن يقبل هذا الوضع وعاد الى خطيبته جوليا • فلكى تغيظه جانيت تتزوج من جار ثرى عجوز • وفي أثناء الاحتفال بالزواج تخرج اليه في ثوبها الأبيض الرائع للكيد به • على انهما دون أن يدركا ما يفعلان (اثناء قبلة في طريق المد الصاعد) ينتحران معا • لم تنجح المسرحية نجاحا يذكر غير

أن بعض مشاهدها بالغ العظمة ، يصور فكرة أنوى عن المخلوقات النادرة التى تجمع بين الرومانتيكية والمأساة ، تلك المخلوقات المنفصلة كل الانفصال عن بقية خلق العالم . فى المشهد الغرامى الذى تلاقى فيه فردريك وجانيت لأول مرة لقاءهما الساحر ، وهمسهما الخافت الهادىء ينطلق بطيئا رفيقا فوق المسرح الذى تخفت أضواؤه ، يكون بقية أفراد العائلة يباشرون عملهم المنزلى المعتاد .

جوليا تمثل الفكرة المألوفة للرومانتيكية والطهارة – الخطيئة التى سوف تكون عروسا عذراء فى ثوبها الأبيض . ان جانيت وهى المنزل الرومانتيكى لأنوى – صورة أخرى غير تيريزا وغير يوريديس – أكثر جرأة وتنتسب الى أهل اليسار . ثوب زفافها الأبيض زفافها للجار الثرى العجوز – كان سخرية فارغة كالزفاف ذاته . فهى تهب نفسها لفردريك « دون باقة الزهر دون قناع – وبلا براءة وبلا أطفال صغار يمسون بأطراف ثوب الزفاف ... عروس مجللة بالسواد » – وهى العروس الوحيدة للحب فى عالم أنوى الرومانتيكى .

بقيت هناك عروس أخرى مجللة بالسواد تلك هى ميديا . مسرحية « ميديا » (١٩٤٦) هى الذروة لهذه المسرحيات الخمس ولصراع الاضداد عند أنوى . ورغم انها من فصل واحد فقط الا أنها تتضمن كل موضوعاته . ففيها الصفوة الذين يجدون الحب صافيا ، والكره صافيا ، والتوسط بين النقيضين هو الشر الوحيد . وفيها العامة من الناس الذين يتحولون فى ارتياح عن مأساة ميديا الى كأس النبيذ التى يحتسونها فى دفء الشمس . وفيها أيضا رغبة البطلة فى السعادة بجانب خوفها منها : تعترف ميديا بأنها راغبة فى السعادة غير أن السعادة من غير السطحية – كما تقول – شئ مستحيل فى هذه الدنيا . كل ذلك يجعلها الذروة لهذه المسرحيات الخمس ولكن هناك أيضا سببا آخر . فالأول مرة واحد

« منا » يحاول أن ينضم « اليهم » . عضو من الصفوة يحاول أن يجد له مكانا فى الدنيا .

هذا المرتد هو جيسون . فهو متزوج من عروس من المتشحات بالسواد هى ميديا ولكنه الآن يريد أن يتزوج من ابنة كريون ولسوف يكون زفافا عظيما أبيض . فعندما يواجه جيسون وميديا كل منهما الآخر فى المشهد المركزى للمسرحية يشرح له أنه وقد أنهكه التعب لا يملك الا أن يتنازل فلم يعد لديه من العزم ما يجعله يمضى فى الطريق الذى تسير فيه . انما يريد السعادة والسلام .

جيسون : امضى فى طريقك ، دورى فى دوائر ، مزقى نفسك ، لا تثقى فى شىء ، جرحى ، قتلى ، انبذى كل ما ليس من طبيعتك . أما انا فأتوقف هنا . أنا قانع بكينونة الاشياء سأقبل المظاهر بنفس الصلابة والتمام التى نبذتها بها ذات يوم معك . واذا قدر لى أن اظل آحارب فسيكون من اجل اولئك الذين آحارب لهم الآن فى خشية وظهرى مستند الى الحائط المضحك الذى كان على أن ابنه بيدي هاتين بين الكون الفارغ السخيف وذات نفسى .
(يتوقف لحظة)

والذى لا ريب فيه ، اذا شئت لب الحقيقة ، ان هذا وليس سواء هو معنى أن يصبح الانسان رجلا .

ميديا : ليكن لك ذلك يا جيسون فقد اصبحت الآن رجلا .

لقد نضج جيسون . مرة أخرى كما يتكرر كثيرا عند أنوى تظهر آثار الوجودية . بل أن استخدام كامى الدقيق للفظ. « لا معقول » يظهر ايضا - ولكن ذلك مضلل . ففلسفة أنوى

رومانسيكية وغامضة وتعريفها في صيغة موجزة يؤدي الى نتائج
عجيبة . فعلى سبيل المثال ميديا وأنتيجون كما هو واضح من
معسكر واحد ومع ذلك فمن زاوية اخرى نرى أن ميديا أقرب الى
كريون فهو ملتزم بأن يقول نعم لاحتياجات مدينته وهي تصف
نفسيا بأنها ملتزمة ان تقول نعم لكل ما يتطلبه حبها لجيسون -
حتى ولو كان قتلا . وجودية سارتر من وجهة اخرى فلسفة عملية
نابئة القوام . ويزداد الفرق وضوحا في موضوع « النضج » فالالتزام
عند سارتر هو أن تصبح رجلا أى ناضجا وهو ما يعادل الحياة .
وعند أنوى القبول هو النضج ، هو أن تصبح رجلا وهو ما يعادل
الموت .

وعندما تواجه ميديا بنضج جيسون الذى يشير
لعلاقتها كما لو كانت بين أخوين فانها تحارب بشدة أكثر
من اية بطلة من بطلات أنوى لتحفظ بالطهارة السامية لموقفها
الرومانتيكى . أن وقائع الجنة التى تركت للتعفن فوق الرمال
ازالت الوهم من نفس أنتيجون اما ميديا فهى تستطيع ان تسمو
فوق مجرد الوقائع . فعندما تلاحظ الممرضة أن زفاف جيسون
الجديد ليس بمأساة كبيرة اذ انه هو وميديا فضلا لفترة غير قصيرة
أن يناما منفصلين تصيح فيها ميديا « انك تعرفين اكثر مما ينبغى
.. اذهبي الى كنسك ومسحك مع من على شاكلتك » .

وهكذا تقف ميديا فى أقصى شدتها وقفة غاية فى الصلف
من أجل المثالية (ذات الشكل المعين) فى الوقت الذى يبرر فيه
جيسون ، شأنه شأن كل مرتد ، تبريرا بديعا موقفه من أجل التنازل
والتسوية . خلال شكوك أنتيجون وندم كريون تؤكد مسرحية
« أنتيجون » المظاهر السلبية للجانبين : انها اشد مسرحيات أنوى
عدمية . أما « ميديا » وهى تؤكد النواحي الايجابية فهى أشدها
حدة وأجودها . والمفروض انها غير ذائعة الانتشار لكونها ذات
فصل واحد .

أن «ميديا» في بلوغها بموضوع النقائص الى ذروته كانت لأنوى مثل « صراع الملائكة » لبيروودو غير انها لم تكن « كصراع الملائكة » آخر مسرحية له ، فقد كان عليه أن يواصل السير مع جيسون الى الحب « الناضج » وكان أن جاءت مسرحيته التالية « أرديل » (١٩٤٨) وهي نتيجة خشنة . الحب الآن أبعد ما يكون عن الساحرية تفسره أقسى عبارات السخرية : شخص ما يحب شخصا آخر - لأنه كما تدفع المسرحية يجد ظلا لنفسه في المحبوب . فالعلاقة اذن ليست عطاء من الذات كما تفسر عادة بل أخذاً من الذات . وعندما يتغير المحبوب قليلا يستعصى على المحب أن يرى ظل ذاته . ولذلك يمضى في طريقه ومن هنا السر في تحطيم كثير من العلاقات . نتيجة منطقية لهذا أن أسعد عاشقين واخلصهما في « أرديل » هما أحديان . فالصورة لهما محددة في تفصيل أكثر منها لغيرهما : والمرايا البديلة بالطبع من العسير مجيئها . يقول أنوى : في هذا القدر من الحب الكفاية، وهذا القول أخرى به أن يكون شعور الجمهور فبالرغم من أن « ارديل » تحوى بعض مشاهد تعج بالضحك المرح الا انها خليط يدعو الى الاشمئزاز غير المحدود .

لقد اطلق أنوى على مسرحياته حتى هذه المرحلة اما « مسرحيات وردية » أو « مسرحيات سوداء » أما « أرديل » فكانت أولى سلسلة أسميت عند نشرها « مسرحيات ذات صرير » . ولقد أسمى مجموعتين متأخرتين « مسرحيات وضاعة » و«مسرحيات موشحة » . هذه الأختام الثلاثة : ذات الصرير والوضاعة والموشحة تعريف طيب لمحدودية مسرحيات أنوى منذ ميديا . فهي تتأرجح بين السخرية المرة والحذق الفارغ والمشهد الخلاب . ان الموضوعات القديمة تعاود الظهور ولكنها فارغة لا تحس ، في مسرحية « كولومب » (١٩٥٠) تتحول البطلة الشابة البريئة الى امرأة دوار قاسية دون أن تلاحظ ذلك . وفي مسرحية « التجربة » (١٩٥١) يتلذذ بعض الأستقراطيين الساخرين بتحطيم علاقة

غرامية بادية السعادة باختلاق سلسلة من الأكاذيب • وفي مسرحية « القبرة » (١٩٥٢) تستسلم جان دارك مثلها مثل أنتيجون ، وتظل كذلك الى ان يحدثها واريك عن السعادة وعن الحياة الناضجة فتصمم على الموت • غير أن المسرحية تبدو مهيأة للمؤثرات المسرحية وللمشاهد الاخاذة (اما عن موضوع القبرة فمسرحية برنارد شو هي الأقرب للقبرة اذ تسحب اعترافها عندما تعلم بأنها سوف تودع القفص) • نفس النقد يوجه الى مسرحية بريخت (١٩٥٩) التي كثيرا ما يمتدحها النقاد ولكنها بالغة السطحية وهي دراسة لهنرى الثانى وتوماس بيكيت ذات أبهة تاريخية اكثر منها مأساة •

فى مسرحية «سدوم وعمورا» لـجـيرودو تصف احدى الشخصيات شخصية اخرى بأنها تتكلم « لغة جميلة ليس فيها الفاظ معنوية وليس فيها صفات » • ويصدق هذا القول على جيرودو ذاته وعلى أنوى فكلاهما يقلب الافكار قدر المستطاع الى صور ملموسة • هذا - الى جانب الحس المسرحى الدقيق - أنقذ مسرحيات أنوى الحديثة من ان تكون مجرد مسرحيات وسط ولكنه لم ينقذها من ان تكون حسب مقاييسه مخيبة للامل •

جان بول سارتر

١٩٠٥ - ٢٠٠٠

بعد شكوك جيروودو وأنوى يقين سارتر . . . مسرحيته الأولى « الذباب » (١٩٤٣) تظهر بصفة خاصة رجلا في وضع من العزلة اللبرالية الغامضة يتحول عنه بالنمو التدريجي الى وضع من الالتزام - من اللافعل الى الفعل - وهو المثل الأعلى الوجودي . عندما يصل اوريست الى أرجوس أول مرة مع معلمه لا يستوقف نظره شقاء الناس وانما يستنفذ نشاطه في مناقشة دقة تفاصيل الأعمدة الدورية . على أن المسرحية ما أن تصل الى نهايتها حتى يكون قد قتل كلتمنسترا وايجستوس وأهم من ذلك انه أصر على تحمل المسؤولية الشخصية الكاملة لفعله . وبعمله هذا ينقذ أهل أرجوس من شعورهم الجماعي بالذنب لموت أجاممنون ، وهي حالة أدت الى عجزهم التام ولكن الحاكمين الزمانيين والدينيين ايجستون وزيوس وجدا ان من المصلحة بقاءهم عليها .

هذه المسرحية يمكن ان تكون مرجعا سهلا عن وجودية سارتر . مذهب سارتر الرئيسي هو أن « الوجود يسبق الماهية » ومعنى ذلك ان ليس هناك شيء اسمه « الطبيعة البشرية » ليس هناك شكل أفلاطوني للبشر يقاس كل فرد بالنسبة اليه . بل أن كل انسان لوح ابيض يحدد عليه بفعاله كيانه الذاتي . وعلى ذلك فأوريست في بداية « الذباب » لم يكن له وجود كشخص . فهو لم يفعل شيئا ولم يلتزم بشيء ولم ينتم لجهة ما . وهو دائم الاشارة لنفسه

فى هذه المرحلة كمخلوق خفيف طاف مجرد من الجسد • الفعل المحدد الذى فعله وهو القتل هو الذى يعطيه الوزن ويحوّله الى انسان • وهذا فى حد ذاته يقتضى أن لا يتنصل اذ ذاك من فعله • غير ان زيوس وهو مايزال يؤمل أن يظل الوضع الراهن دون تغيير وأن يظل أهل أرجوس خاضعين له يناشده فى أن يندم ولكن أوريست يعرف قوة الانسان الحر حتى ضد الآلهة • لقد أدى فعلته عن ارادة رغم أن أدائها كان بالغ الألم • وهو على استعداد لأن يكررها اذا اقتضى الأمر • ينهزم زيوس ومن ثم تلتف أسراب الذباب التى كانت تزحف أرجوس تلتف حول أوريست وكما فعل زمار هاملين يذهب بها بعيدا عن المدينة •

ان الذى يجعل « الذباب » مسرحية جيدة ليس هو – بالطبع – مضمونها الايديولوجى • فميزتها هى أن القصة الكلاسيكية توافق المعنى الذى وضعه سارتر موافقة دقيقة وكأنما هو الذى ابتدعها فضلا عن أن تفاصيل الموضوع نجحت فى وضعها الدرامى نجاحا تاما • فوباء الذباب مثلا الى جانب كونه صورة فعالة لربات الشار (وهى فكرة مأخوذة فى الغالب عن جيروودو الذى يقارن فى مسرحيته « الكترا » اليومنديز بالذباب) رمز مناسب للذنب المتفشى فى أرجوس • ثم ان أوريست يريد أن يتأكد قبل اتخاذ خطوته القاضية بأنه ليس هناك حل أقل عنفا من هذا الحل • وهذا ما يحدث فى فصل رائع تحاول الكترا فيه أن تكسب فيه أهل أرجوس مرة أخرى الى الحياة وذلك بظهورها فى الاحتفال السنوى الكبير بالندم فى رداء أبيض خلاب ترقص به وسط الجماهير • وتكاد تحقق النجاح حتى أن زيوس لا يجد بدا من أن يأتى بمعجزة صغيرة ليعيد الجماهير الى الصف مرة أخرى • (أن سارتر فى هذه المسرحية يمنح الرب فرصة الوجود ولكنه يؤكد ضالة شأنه بالنسبة الى ارادة الانسان الحر) •

مسرचितه التالية « الباب المغلق أو لامفر » (١٩٤٤) يمكن أن تكون صورة مقنعة للحياة بعد الموت ولكن لا صلة لها بالحياة قبله . ثلاثة أشخاص حديثو العهد بالموت يضمهم القبر الى أبد الآبدين : للخلود . اينس أولى الثلاثة تعشق بنات جنسها ولذلك فهي تشتتني استل ، واستل ثانية الثلاثة مجنونة بحب جنسى عارم للرجال ولذلك فهي غارقة فى هوى جارسين الذكر الوحيد فى الثلاثة . أما جارسين فهو الوحيد هو أن يقتنع بأنه لم يمت جباناً وأن الطريقة التى مات بها لاتصمه بالجبن . ولما كانت استل على استعداد لأن تقول له ما يشتهى من أجل ماتشتتهى فليس امامه الا اينس . وهكذا تتم الدائرة الخبيثة للعلاقات الشخصية . ينتهى جارسين الى اليقين بأن « الجحيم هو الناس الآخرون » هذا القول هو الذى تركز عليه شهرة المسرحية كعمل جدى . على أنه ليس من اليسير اعتبار هذا الثلاثى الجهنمى نموذجاً منصفاً « للناس الآخرين » فتأليفه بلا شك يقتضى مهارة فائقة . وحتى اذا ضربنا صفحاً عن التوليفة العجيبة التى تجعل حياتهم تتشابك ذلك التشابك العاطفى الفذ فإن حياتهم المنفصلة على الأرض تتأجج بوهيج سفك الدم وقتل الذات والشذوذ الجنسى الساذى . الحقيقة أن المضمون المعنوى لمسرحية « الباب المغلق أو لامفر » غير ذى شأن . انما هى فكرة مثيرة (جران جينيول) أمكن تنفيذها ببراعة فالمحقق أن سارتر يعتصر آخر قطرة سم حية من ثالوثه الجهنمى . والبديع فى الجحيم كمكان الأحداث أن احدا لا يستطيع ان يخرج منه .

مسرحيات سارتر التى جاءت بعد ذلك لم تنجح فى بلوغ مستوى « الذباب » شأنها شأن « لا مفر » فمسرحية « المومس الحفية » (١٩٤٤) مليئة بالاثارة وموضوعها هو الاحترام الزائف . فعاهرة لويزيانا تقاوم الضغط الذى يفرض عليها حتى تؤدى الشهادة الزور ضد زنجى ولكنها لاتجد مناصاً من الاستسلام ازاء ما قيل لها من أن الوطن - العم سام - فى حاجة الى خدمات الفتى الأبيض

الاميركى النقى الذى ارتكب الجريمة ، كما أن مقاومتها تضعف عندما تتصور أم الفتى وهى نذرف الدمع النخين وحدها فى بيتها الكبير .
وبنفس الكيفية لايجد زنجى برىء فى نفسه القدرة على أن يطلق النار دفاعا عن نفسه ضد رجل أبيض مجنون يشنق الزنوج دون محاكمة بسبب الاحترام الكامن فى اعماق نفسه نحو لون بشرته الابيض . ضرب من السرف فى المبالغة لم يحسن الى المسرحية .
على أن السبب فى هذا الانطباع ليس راجعا الى أن ساربر حرف فى موقف الجنوبيين البيض وانما لأنه بتقديمه هذه الحبكة الهشّة أغرق معناه فى الأثارة الدرامية .

« رجال بلا ظلال » (١٩٤٦) مسرحية بشعة ، لبشاعتها ما يبررها فهى عن العاملين فى المقاومة الذين تعذبهم حكومة بيتان من أجل الاخباريات . وهى تتضمن ، كمتيلاتها من مسرحيات المقاومة لكامى ، الموت البطيء للشخصية وللحب كما انها ترغم ابطالها المهشمين على التضحية القصوى وذلك بأن يختاروا عدم الموت وان يعودوا مترنحين للمعركة المريرة فى الخارج . مثل هذا الموضوع العنيف يتضمن عنصره الدرامى المحدود نوعا . الا ان مسرحية سارتر التالية « جريمة عاطفية » أو « الايدى القذرة » (١٩٤٨) يبدو اهتمامها الدرامى وكأنما لصق على السطح كقشرة سكرية . العنصر الكوميدي فيها موفق توفيقا ميكانيكيا ، وهزة المشاعر تعتمد على أقدم الحيل الميلودرامية : على الأقل أربع مرات تدخل شخصية صدفة فى لحظة حرجية . وفى القصة التى تأخذ شكل اجمال لفصل سابق نشهد محاكمة أحد العاملين فى المقاومة . صدرت اليه الأوامر بأن ينفذ اغتيالا سياسيا ولكنه عجز عن تحقيق المهمة الى أن ضبط ضحيته وهو يقبل امرأته . هل كان القتل جريمة عاطفية أم جريمة سياسية أخفيت ببراعة تحت سستار العاطفة ؟ لقد اقنع الشاب نفسه وهو فى السجن بأنها الأخيرة . ومثل هذا الفعل فى عرف الوجودية يعرفه بأنه الشخص الذى

يريد أن يكونه • على أنه عندما يروى قصته لزميل له من العاملين في المقاومة كلف بالتحقيق معه والتقرير هل يستخدم الشاب نانية أو يقتل حرصا على أمن الجماعة - عندما يرويها يتبين بوضوح انه رجل ضعيف لا أمل فيه وأنه أنما اطلق الرصاصة عفو الساعة • ثم تحدث المفاجأة الساخرة عندما يعلن قاضيه أنه لا حاجة لقتله فلقد حدث تغير في السياسة : وأن الضحية الآن موضع تبجيل كشهيد • وأن من الممكن استخدام قاتله نانية في أعمال المقاومة على شريطة أن يغير اسمه ويقفل فمه • الا ان جان يرفض هذا ومن ثم يصبح أخيرا في عرف سارتر - رجلا فاذا انكر فعلته فكأنما ينكر نفسه ولذلك يفضل الموت •

جميع هذه المسرحيات كتبها سارتر خلال خمس سنوات ، على أنه خلال السنوات العشر التالية لم ينتج غير مسرحيتين لم يكن من حظهما النجاح • أولاهما « الشيطان والله » (١٩٥١) وهي مسرحية عظيمة مفككة يغمرها التفلسف • انها تظهر شخصية جيتس وهو نبيل افاق يعيش في القرن السادس عشر • وهب نفسه أولا للشرف ثم بعد ذلك - على أثر رهان - للخير ولكنه لم يوفق في كليهما • النجاح الذي حققه لا يبدأ الا عندما يصبح متأهبا كأوريست لارتكاب اعمال آثمة من أجل غاية نبيلة • فالعمل الحيوى عند الوجودى هو العمل • أما المسرحية الثانية وهي « نكراسوف » (١٩٥٦) فقد جاءت بعد سابقتها بخمس سنوات وهي هزلية ساخرة على مستوى الطلبة عن السياسة الغربية والصحافة •

الذى يبدو أن سجل أعمال سارتر ككاتب مسرحى قد انتهى ، وبالرجوع الى الوراء والنظر الى ما حققه لا نجده شيئا عالى القدر • مسرحية أولى اندمج فيها الشكل والمضمون اندماجا كاملا لتحقيق غاية واضحة المعالم ولكنها محدودة نسبيا ثم اعقبتها ست مسرحيات اخرى تتراوح بين الميلودرام والعطل من الدرام وقد انفصل فيها المعنى عن الدراما فى كثير من الأحيان انفصالا غليظا • ثم ان المرء

عندما يعيد قراءة هذه المسرحيات يتبدى له اغراق متكرر في الدمويات • وصف موت كلثمنسرا وسُنق الزنجى بغير محاكمة والذئاب تنهش شقيق جيتس • • • بتساعة ربما كان من الممكن الاستغناء عنها • كثير مما في مسرحية « رجال بغير ظلال » يضيع في شرح تفاصيل التعذيب في الغرفة السفلى وذلك من الأصوات الشاردة التي تنطلق • ثم أن استيل تقتل رضيعها في مسرحية « لامفر » وذلك بربطه في حجر ضخمة والقائه من شرفة فندق في بحيرة • اننا نعرف هلع سارتر من التعذيب وذلك من كتاباته عن الجزائر ولكن يصعب في الفن أحيانا التمييز بين هلع الكاتب وافتتانه • الذى لا شك فيه ان في مسرحياته لحظات عديدة تصدم فيها الجماهير أحيانا لغير ما داع أو تهتز منها المشاعر في السرطربا - وكلاهما ليس بالأثر المرغوب فيه •

على أنه فى عام ١٩٥٩ انجز سارتر سابق وعده وذلك فى مسرحيته « سجناء التونا » وهى مسرحية ضخمة تكاد تكون قوطية تنطوى على تعقيد شديد التشابك من الاثم والتمالك • هذا الاثم يجد الفكاك والتعبير فى هذيان فرانتس جريلاش وهو ضابط فى الجيش الألمانى أثناء الحرب ، حبس نفسه منذ عام ١٩٤٦ فى الحجرة العليا فى بيت العائلة • وهناك فى هذا المكان العالى تحوطه زجاجات الشمبانيا الفارغة وأصداف المحار يسجل على شريط دفاعا عن القرن العشرين واتهاما له أمام محلفين متخيلين عابسى الوجوه فى القرن الثلاثين •

ثم يتحدد الاثم عندما يتكلم فرانتس مبينا الاسباب الزائفة العديدة التى جعلته يحبس نفسه حبسا اختياريا عن العالم الى أن يعترف فى النهاية بأنه خلال الحرب عذب الأسرى • وبعد اعترافه هذا يريد من أبيه أن يعترف بنصيبه فى المسئولية • الأب واسمه جريلاش ملك صناعة السفن فى المانيا وأسقف برى الصناعية • عمل مع هتلر ثم مع الحلفاء ثم مع أدناور وهو الآن فى قمة الرخاء •

ان جرلاش مسئول عن فعال فرانتس لأنه رباه على التعلق بمبادئ المادية التي لا ترحم وفي نفس الوقت كان يخلصه دوما من المشاكل التي يقع فيها . حتى اذا ما اعترف الأب والابن كلاهما بمسئوليته نحو الآخر أزهقا روحيهما معا . ثم تصعد لينى شقيقة فرانتس الهطة وتحتل مكان أخيها في الحجرة العلوية ومن ثم تتسع شبكة المسئولية وتنتشر خارجا الى أن تشمل جميع المانيا ثم تدخل فيها فرنسا والجزائر وغيرهما حيث تطابق الحال . وأغلب الظن انه ليس من باب الصدقة أن يكون اسم الشخصية المركزية فرانتس دون الاسماء الالمانية جميعا (وفرانتس يكاد يكون نفس الاسم الفرنسى لفرنسا وهو فرانس) .

هذه الشبكة المتداخلة من الاثم معقودة في حبكة عاطفية منسابة لا تقل في عنصر الميلودرام عن مسرحية « لا مفر » ولكنها في هذه المرة تناسب الموضوع . فالدراما الجنسية العنيفة التي تتضمن الفسق بالمحارم تتمشى مع نقيح الاثم المكبوت فضلا عن أن مجرد قوة العداء بين الشخصيات تنجح في نفخ الحياة في الأقوال الحكيمة والمتناقضات العقلانية الجافة التي تعبر عن نفسها خلالها . ان سارتر يعتمد على شخصياته لاحداث العاطفة اللازمة . والممثلون الجيدون في مثل هذه المواقف المتفجرة يستطيعون تقديم العاطفة . اما لغته فلم تكن عاطفية قط . فهو نقيض للملك كلوديوس . افكاره تحلق في السماء اما كلماته فباقية في الأرض .

ان فكر سارتر ومهارته الدرامية في مسرحياته السابقة كانتا فيما يظهر تسيران جنبا لجنب لحظة أو اثنتين ليس غير قبل بدئه الكتابة . أما في مسرحية « سجناء التونا » فقد سارتا معا في مرحلة سابقة ومبهما في عملية الخلق ولأول مرة تبدو الفكرة ذاتها معذبة تتلوى مع الدراما .

ت . س . اليوت

١٨٨٨ - ٠٠٠

مجمعنا في نظر اليوت مستكن في حالة من التراخي والسبات
المحتر . حاله نسبته الموت . الا أن الشتاء لا بد مفسح المجال للربيع
ولسوف تنطلق الجذور المائتة خضراء من جديد . والعودة الى الحياة
لبست بالعملية الهينة فهي كنازلة الجليد عندما يتحلل ويأخذ في
الدوبان ، مؤلمة . « ابريل أقسى الشهور » هذه الصورة والكثير من
امالها أصبحت مألوفة أول الأمر في شعر اليوت ثم استمرت خلال
مسيراته .

خمسة عشر عاما قضاها اليوت ينشر المقالات في نقد المسرحية
الشعرية وعن الكتاب المسرحيين اليعاقبة بالذات وذلك قبل ان
يشرع في كتابة مسرحية كاملة . فلما عهد اليه في عام ١٩٣٥ أن
يكتب مسرحية أو عرضا تاريخيا يعرض في الكاتدرائية اثناء
الاحتفالات بمهرجان كانتربري كانت النتيجة البديعة الموفقة
مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » .

وهي قصة توماس بيكيت وأهل كانتربري كليهما . فالرجل
ومجتمعه كنسيج هما سداه ولحمته . ان خشية توماس من اشد
الذنوب ختلا وقدرة على التسلل الى النفس وهو الكبرياء - خشيته
تلك هي التي تجعله يرفض ميتة الشهداء . غير انه لا يجد مناصا
من قبول مصيره المجيد المقدور «مذهبا ارادته في ارادة الله» عندما

ينبدي له مدى حاجة الوطنين في كانتربرى الى ما سوف تمنحهم وقفته واستشهاده من قوة وعزم وشدة بأس .

وتمضى السنون السبع التي قضوها في غيبته في حالة من الموات الروحي . فهم انفسهم كجل شخصيات اليوت الصادقة يقاومون هذه العودة الى الحياة التي وعدهم بكيت اياها : « هذا الربيع المر » . لقد وجدوا ملاذا في اللذائذ الصغيرة لحياة كل يوم تلك اللذائذ التي يفرط اليوت مثله مثل انوى في ذكرها والتحدث عنها بحرارة . وانهم ليفضلون الخنوع عن وقفة التحدى أو المخاطر . على أن المسرحية ما تكاد تقترب من نهايتها حتى يهبوا الى موقف من المسئولية والمبالاة بشئون الدنيا .

خطيئة الخليقة ، وزرها واقع فوق رءوسنا .

نقر بذلك .

دما الشهداء وآلام القديسين ، وزرها واقع فوق رءوسنا . وهكذا سارت جوقة كانتربرى لاليوت على خطى جوقة ايسكلوس في اجامنون وهي التي تحولت أثناء المسرحية من تردد العزلة ومخاوفها الى المعارضة المكشوفة لايجستوس . أن اليقظة التي تتبع معظم التراجيديا العظيمة كانت من نصيبها .

لعل أهم ما يميز « جريمة قتل في الكاتدرائية » هو نقاوتها . فهي متماسكة بفضل موضوعها وليس بفضل حبكة التي لا تكاد تجد لها وجودا . الموضوع يتناول وساوس توماس واستشهاده ثم قومة اهل كانتربرى . والمسرحية لا تخطو جانبا من اجل المؤثرات الدرامية أو الترويح الخفيف وانما تسير في خطها سيرا حثيثا لا هوادة فيه لتنمية هذين الموضوعين التوهمين . الثلثة الوحيدة في هذا النقاء هي خطب التبرير الذاتي التي يلقيها الفرسان السفاكور قرب نهاية المسرحية وما نحسب اليوت صائبا في ابراز حججهم

هذا الابرار فهى ليست سوى التسويغات الروتينية للحكم الفردى
ومن ثم تهوى بالمسرحية مؤقتا الى السخرية .

لقد حقق اليوت فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية »
كل ما طالب به هو ذاته فى المسرحية الشعرية ، حققه تحقيقا رائعا .
وأهم هذه المطالب هو أن يكون الشعر منظما دقيقا للمزاج وهنا
ينجح اليوت نجاحا تاما (انظر صفحتى ٦٦ و ٦٧) فالشعر
هو قوام الحياة للمسرحية : الأفكار المجردة فى الغالب ينفخ فيها
اليوت بصورة المادية وأخيلته الحية حياة درامية . ولعل اعظم
سبادة يمكن أن نزجها الى الدراما الشعرية هى أن نقول كما
نستطيع أن نقول عن « جريمة قتل فى الكاتدرائية » أنها بالغ
الفوة الدرامية فضلا عن أنه لا يمكن تصورها نثرا .

ومع ذلك فان اليوت ذاته اعتبر المسرحية « طريقا مسدودا »
وسنده فى ذلك انها اولا كانت مسرحية لمهرجان دينى وثانيا وهو
الأهم يقينه بأن المسرحية ذات الدلالة ينبغى أن تكون احداثها
عصرية - وهو تضيق مغلوط جاء فى اعقاب الطبعية . وهكذا
قام اليوت فى مسرحياته اللاحقة بتنمية أضعف جزء فى « جريمة
قتل فى الكاتدرائية » وهو جعل الفرسان عصريين مسقطا قوتها
العظمى وهى صور الشعر الوضاعة . ولو انه استعاض عن ذلك
باستخدام شعره كوسيط لمسرحيات ذات موضوعات عصرية ولكن
فى اماكن نائية (سواء فى الزمان أو المكان) لكانت « جريمة قتل
فى الكاتدرائية » فاتحة عهد جديد من الدراما الشعرية . ولربما
كان عليه أن يستغنى عن النمط الاغريقى للجوقة وهو على أية
حال ليس شيئا لازما للدراما الشعرية ثم انه استبعده شيئا
فشيئا من مسرحياته العصرية المحلية .

مسرحية « اجتماع العائلة » كانت اذن الخطوة الاولى فى
الاتجاه الخاطيء . وهى فى اساسها العام ترتكز على قصة أوريسست

ووجه الشبه الأكبر بينهما هو أن هارى موشنيزى يشترك مع نموذجة الأصل الكلاسيكى فى انهما يحظيان باهتمام اليوميندس (ربات النار) . فهى تطارده لأنه يظن أنه دفع بزوجه من فوق ظهر سفينته الى البحر . يعود الى بيته فى الريف الانجليزى ، آملا أن يجد السلام هناك - دون جدوى . الى أن توانيه السجاعة لمواجهة ربات النار - متقبلا اليأس ووزر الخطيئة متخطيا اياهما نحو الاكتمال الذاتى . والذي يمنحه القوة لعمل ذلك هو اكتشافه بأن أباه كانت لديه افكار اجرامية لقتل امه وهو لم يزل جنينا فى رحمها . اى أنه يجد الخطيئة أصيلة فيه وليست محض اكتساب . ادراكه هذا بأنه ليس وحيدا وليس فذا وان احساسه بالذنب ليس اذن مجرد مرض فيه وانما هو جزء من الحياة - هذا الادراك شبيه بكشف توماس الذى منحه العزم والقوة بأن اهل كانتربيرى يلتمسون منه المدد . ثم أصبح توماس شهيدا وهارى يغادر بيته من جديد ليصبح مبشرا .

فالمسرحية اذا قيست بأعلى المعايير تعد غير ناجحة . التشابك فيها لا حصر له من اشارات رمزية غليظة من هنا وهناك . وهذه هى النتيجة المحتومة لمحاولة الكتابة بواسطة الصور الشعرية والتشابيه وسط اطار طبعى . وفى احدى النقط يذكر دكتور واربيرتون عرضا أن احد مرضاه قاتل مصاب بالسرطان . فعند ذلك يستنبط هارى من هذا تشبيها يتضح للجمهور دون الشخصيات الأخرى بين السرطان وشعوره القارض بالذنب . وفى النهاية يقول الدكتور :

فلندع هذه الأمور جانبا . كيف تناولنا موضوع السرطان ؟ الحقيقة أنى لست أدرى .

وهكذا بسبب الاطار الطبعى يضطر اليوت الى مثل هذا الاعتذار .

ولعل بعض ما دفع اليوت الى ضغط مسرحيته الشعرية في
القلب العصري هو رغبته في الوصول الى جمهور اكبر عن طريق
العمل في نطاق المسرح التجارى ومقتضياته ولكنه حاول أيضا
أن يستخدم هذا الاطار لتحقيق اغراضه . الحقيقة أن اكثر الرموز
قبولا في مسرحية « اجتماع العائلة » هو في ذات التناقض
بين دلالة المسرحية وشكلها السنطحي . فكما أن تعلق
مواطنى كانتربيري بلذائذ الحياة اليومية الصغيرة حال بينهم وبين
الانخراط في حياة جديدة ، كذلك تحول الزخارف السطحية للحياة
المورخوازبة وهي زاد الكوميديا المحلية بين شخصيات اليوت
الجديدة وبين الرؤية فيما تحت السطح الى اعماق الحقيقة . وان
استخدامه لهذا التناقض يحقق أحيانا تأثيرا دراميا طيبا فعندما تبدو
الكارثة وشيكة الوقوع تنصرف أيفى عمة هارى وهي تقول :

الواجب علينا أن نواصل أمورنا وكأن لم يحدث شيء ، ولتقدم
الكعكة والهدايا ...

وعند نهاية المسرحية يعبر شارل عن هذا التناقض : وشارل
هذا عجوز أزعجته مفاجأة الامور المتكشفة فيقول :

لقد شعرت تماما بالأمان

أما الآن فلا أشعر بشيء من ذلك

وكأنما الأرض ستتنشق

من أمامى وأنا أجتاز بال مال

فالصدمة الملموسة الناشئة من عبارتى « الكعكة والهدايا »
ثم « بال مال » هي استخدام رائع للتناقض بين اصطلاح اليوت
ومادته . غير أن الاصطلاح في مرات أخرى يفلت منه ففى مكان ما في
المسرحية تقول إحدى الشخصيات :

كان ينبغي أن اكون عند ليدى بمباس أعاونها فى اعداد
الشأى الاميركى لقسيس الابرشية .

المقصود من هذا هو الايحاء بتفاهة حياة المرأة للآير أن الذى يحدث
هو أن الجمهور لى سماع العبارة يضج بالضحك للأسباب التى تهىء
النجاح لكوميديا الصالون - الاسم المضحك قسيس الأبرشية ثم مجرد
فكرة الاميركى ثم الاميركى الذى يشرب الشأى . ينتقض ذلك كثيرا من
مسرحة اليوت . وهناك عديد من مثل هذه العبارة متناثر خلال
المسرحية هابط بالدراما من الأجواء التى تحلق فيها . ان الذى يفعله
الصالون فى أسوأ مظاهره لمسرحية « اجتماع العائلة » هو الذى
يفعله الفرسان « لجريمة قتل فى الكاتدرائية » . لن يحتاج
اليوت الى عصافير فى الجنة وكان ينبغي أيضا أن يستغنى عنها فى
المسرح .

مسرحية « حفلة الكوكتيل » (١٩٤٩) تذهب بالاتجاه الى
مسافة أبعد . الغموض فيها أقل مما فى « اجتماع العائلة »
كما أن الشعر أيضا أقل . مجموعة من ثلاثة أشخاص يشار
اليهم باسم الأوصياء ، يشغلون أنفسهم بالصالح الروحى لزوجين ،
الزوج ادوارد تشمبرلين والزوجة لافينيا ، وأيضا لفتاة فى العشرينيات
من عمرها اسمها سيليا كوبلستون . يتصرف أحد الأوصياء الثلاثة
كما لو كان طبيبا نفسانيا أو قسيس كاثوليكي يتلقى الاعتراف
أو كشىء بين الاثنين وبهذه الصفة الأخيرة ينجح عند نهاية المسرحية
فى أن يجعلهم يواجهون أنفسهم مواجهة أمينة ومن ثم يتجه كل
منهم نحو تحقيق اكتماله الذاتى . فى حالة الزوجين يتضمن ذلك
عملهما معا لاصلاح أمر زواجهما ثم لتقديم حفلات كوكتيل أحسن .
أما سيليا فهى حالة خاصة . انها تشبه هارى مونشنيزى . الشعور
بالذنب يعذبها عذابا ألما ، الأمر الذى يعيبها لأنها نشأت فى جو
التحرر العصرى الذى يكرهه اليوت كراهية شديدة فيه :

أى خطأ هو من وجهة نظرنا يرجع

أما الى الشكل غير المقبول او لأنه نفسانى .

فشعورها بالذنب اذن يبدو كمريض شخصى . غير انها مثل هارى ما أن تقتنع بأنه عالمى (أصالة الذنب مرة اخرى) حتى تحس بالحرية فتخرج من أسار ذاتها وتشعر فى النضال ومكافحته فى العالم . وهى ايضا تولى وجهها نحو العالم البعيد فتصبح مبشرة وبلهى ميتة مؤلمة . ميزتها الخاصة عند اليوت تعدل قدرتها على النظر فيما تحت السطح العادى لحياة حفلة الكوكتيل . مرضها الطاهر هو أن عندها بصيرة . أمامها طريقان : اما أن تنسى هذه البصيرة فتشفى ونعود الى الحياة المألوفة . واما أن تتعمق فى تتبع بصيرتها الى طريق القديسين . تختار الطريق الأشق .

هذا هو نفس التناقض الموجود فى مسرحية « اجتماع العائلة » عندما تنشق الأرض فى بال مال ، غير أن هناك فارقا . فى المسرحية السابقة تمييز حاد ربما كان غير مسيحي بين اولئك الذين فهموا والذين لم يفهموا . فالسابقون هم الوحيدون الجديرون بالتكامل الذاتى أما الآخرون فقد استبعدوا استبعادا . جون شقيق هارى كان انسانا خاملا لا يصلح لغير ادارة الأملاك . كان هناك فى الحقيقة صفوة منفصلة يمكن مقارنتها بصفوة أنوى . من هذه الصفوة سيليا فى مسرحية حفلة الكوكتيل مثلها مثل هارى . أما الآخرون فلم يستبعدوا كما حدث من قبل . يبدو أن اليوت قد تسامح فقبل التكامل الذاتى على مستوى أقل فالنفسانى متلقى الاعتراف يقول للافينيا تشيمبرلين التى تشعر بالقلق قبل حفلة الكوكتيل :

أنه عبء عليك لا بد منه . وأما عن الحفلة فأنا واثق بأنها سوف تنجح نجاحا عظيما .

بل انه ليرفض حتى أن يفاضل بين هذين الضربين من التكامل
الذاني : « كلاهما لازمان »

وهكذا فان المعنى الذى يقدمه اليوت ينمى فى هذه المسرحية
مع الخطوة الأبعد التى اتخذها فى محيط مصطلح الصالون . وليس
بمستطاع القول عما اذا كانت أفكاره قد تغيرت وأن المصطلح مناسب
جدا للتعبير عن هذا التغيير أم ان المصطلح بشكل جهنمى قد أطبق
عليه وزعمه . مهما يكن من امر فهى عملية مسلية لمن يراقبها .
الا أن الدرجة الإضافية من الطبيعية أتت فى أعقابها بعقبة خاصة
لم تكن فى الحسبان . فاليوت يحب ان يحيط شخصياته المركزية
بناصحين أمناء . فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية »
يأخذون شكل: الكهان وأصدادهم الغاؤون . وفى مسرحية « اجتماع
العائلة » كانت أجاثا شخصية شديدة الجد رقيقة الغموض
ما تزال على حافة الحوار . أما الأوصياء فى « حفلة
الكوكبيل » فهم أرضيون فى صميمهم يخلطون الشراب ويظهون
العجة ويرقعون النكات الرنانة ودائما فى أعلى مزاج . فلا مناص
اذن من ان تصطبغ جهودهم وهم ينشطون للعمل على خلاص
اصدقائهم لا مناص من اصطباغها بجو من حفلات الشاي التبشيرية .
عندما يتجشعون فى توطين تشمبرلين وزوجه يعلنون بأنهم سوف
يقومون بزيارة اسرة جاننج . وخزة الشفقة من أجل اسرة جاننج
تنعكس الى الوراء على المسرحية كلها .

كل مسرحيات اليوت تظهر أفرادا مقبلين على حالة من الأمانة
وسائرين نحو « التكامل الذاتى » على الجانب الآخر من اليأس ،
وهى عبارة استخدمها اليوت كما استخدمها أنوى قبل سارتز .
هذا التقدم بالنسبة الى بعض شخصياته تجربة دنيوية محض
وبالنسبة الى بعضها الآخر يرتفع بالاشارات المسيحية الى مستوى
الكفارة والفداء . المسرحيتان الأخيرتان اللتان كتبهما اصداء خافتة
لهذا الموضوع الا أن الصفوة هنا ، القديسين المرتقبين لا وجود

نيم . لقد دفعت الشخصيات البورجوازية والعرف المحلي - دفعا بهم خارجا . فى مسرحية « الكاتب الحصوصى » (١٩٣٥) ينتقل كولبى الشاب من حياته كرجل اعمال الى فنان - وأن لم تزد على مجرد عازف أرغن من الدرجة الثانية - عندما يكتشف أن أباه ايضا كان موسيقيا غير ناجح . نفس نموذج هارى مونشنيزى وانما على مقاس أدنى . حتى الاشارات المسيحية ما تزال هناك وان خفتت . تعلق شخصية بأن كولبى هو نوع الشاب الذى يدل مظهره على أنه سوف يتلقى مراسم الكهانة .

« السياسى الكهل » (١٩٥٨) مسرحية أفضل من مسرحية « الكاتب الحصوصى » لأن الرموز أصبحت الآن من غير موارد رموز الاطار العرفى الذى جاء بعد ابسن ، وهكذا فان التغيير الحادث فى الشخصيات المتقدمة فى العمر منذ شبابها يمثله اتخاذهم الآن أسماء منتحلة ، كما أن خطيئة السياسى المتقدم تتخذ مظهرا لها فى شكل مبتزين للمال أساء اليهما من قديم ، ثم أن تقاعده الحالى المقلق بعد حياة كلها اقبال ونجاح يرمز اليها بخلو دفتر عمالته . فالمسرحية تتضمن بذلك تنسيقا واضحا بين المعنى والشكل تفتقده مسرحية « الكاتب الحصوصى » ولكنه فيما يبدو لا يشعر بعمق وجوده قط . واذا قورنت مسرحية « السياسى الكهل » بالعسر الشديد فى مسرحية « الأنسباح » التى تعنى ايضا بالنتائج المفجعة لمحاولة كساء الفحش بثوب الوقار فان المسرحية الأولى تبدو كأعادة لمعركة على مائدة من الرمل .

لقد اكد اليوت فى محاضرة تيودور سبنسر التى القاها فى هارفارد عام ١٩٥٠ وعنوانها « الشعر والدراما » اكد قدرة الدراما الشعرية على اقتناص الزيغ فى الحياة مشبها لها بالبصر الخارج من ركن العين . ومن الناحية الشعرية هذا صحيح - فهكذا تعمل الصور - الا أنها تصبح مجرد جموح فى اطار طبعى . فى مسرحية « اجتماع العائلة » يداوم هارى على الاصرار بعدم جدوى

محاولة شرح ما يعنى - فهو يريد أن يحتفظ بالزيغ . كان هذا هو رد الفعل المحتوم من شخصية شاعرية لتهجمات الشخصيات النثرية من حوله ومن شعر اليوت نفسه نحو العرف الطبعى الذى كان يحاول ان يضعه فيه . يمكن تفسير هارى فى حدود الشخصيات النثرية فقراره يتضمن أفعالا مختلفة - أن يصبح مبشرا ، أن يفعل أشياء محددة فى أماكن محددة - وهذه يستطيع الآخرون أن يدركوها على المستوى الذى هم فيه حتى بإيماءة من أسبابه . ومع ذلك فان هارى يرفض أن يفسر نفسه فى هذه الحدود لأنه يعلم بأنه سوف يضيع فى خلال هذه العملية : الشعر يرفض ان يدفع ثمن شرحه بالنثر . وعند ظهور مسرحية « السياسى الكهل » كان هذا الرفض قد ذهب مع الريح . وترتب على ذلك أن المسرحية الناتجة جاءت واضحة ولكن هزيلة .

ومع ذلك فالأصداء الكلاسيكية والمسيحية تتشبث بالبقاء . أحدث سطر لاليوت فى الحوار هو السطر الأخير فى مسرحية « السياسى الكهل تنطقه ابنة السياسى الكهل وهو رجل يتخذ آلهة الانتقام الدنيويون له شكل مبتزين . تقول لخطيبها :

أننى اشعر بالامان التام معك

انى جزء منك فلتأخذنى الآن الى أبى

ان اليوت الشاعر الدرامى يشبه سجيننا سياسيا لاينى ولا يتوقف عن التعبير عن معتقداته مهما خفت صوته . والسخرية فى الأمر أن سجن اليوت من صنعه هو ذاته .

تنيسى وليامز

١٩١٤ - ٠٠٠

ربما كان أنسب وصف لمسرح تنيسى وليامز أنه مسرح « بحصير » . فهو كالرسم يبنى مسرحيته بعدد متنوع من ضربات الفرسة الرقيقة . قد تكون رموزا أو صورا مترابطة أو مؤثرات صوتية من جانب المسرح أو انفجارا مباغتاً في الضحك ، أو تنهيدة موسيقية خاطفة أو شخصية شعرية غامضة تقطع سياق المشهد أو مجرد اللعب بالأنوار الكهربائية . لقد قارن نفسه بشخصية الرسام فى مسرحية برنارد شو « الطبيب فى ورطة » تلك الشخصية التى كانت تؤمن « بجبروت التصميم وغموض اللون » . ثم يستطرد وليامز قائلاً « أن المعنى فى مسرحية ما يكمن فى ضروب الجمال المجرد ، جمال الشكل واللون والخط التى أضيف إليها الضوء والحركة » . ربما كان أكثر الكتاب الدراميين مشاركة لجوردون كريج فى مله الأعلى وهو « الجمال » فى المسرح .

مسرحيته الأولى « معرض الحيوانات الزجاجية » (١٩٤٥) هى أرق ألوانه المائية جميعاً . والعنوان يدل على الرمز المركزى فى المسرحية وعلى درجة اللون فيها . لورا فتاة فى الثالثة والعشرين من عمرها ألزمها عرجها العكوف فى عالمها الهش الخاص بها . وهى تحنفظ فى اعزاز وعناية بمجموعة من الحيوانات الزجاجية الصغيرة هى معرض حيواناتها . وتخص بعنايتها الجواد ذا القرن (وهو حيوان خرافى له جسم حصان وقرن واحد) لاختلافه عن الآخرين بسبب قرنه .

هذا المعرض الزجاجى يمكن ان يزود وليامز بلمنسات رقيقة كثيرة .
ننجح أم لورا وأخوها أخيرا فى استمالة شاب مهذب ودعوته لزيارة
البيت غير أن هذا الزائر المهذب يؤذى هذه الفتاة سهلة الانكسار
أذية بالغة اذ يأخذ بيدها ويرفعها من على الرف قليلا ثم يتركها
نهبوى . يجعلها ترقص ويجعلها تضحك بل ويقبلها - كل ذلك فبى
أن يكشف النقاب عن أنه خاطب . وعندما يحبها على الرقص تحس
بأنها ثقيلة الحركة .

لورا : ولكننى سأدوس على قدمك ؟

جيم : أنا لست مصنوعا من زجاج

لورا : كيف - كيف - كيف نبدأ ؟

لمسة ويليامز هناك بديعة . فهو لا يفتعل الصورة وحتى اذا
لم يكن هناك معرض للحيوانات الزجاجية فملاحظة جيم تبدو
طبيعية جدا فى مكانها غير أنها فى أوقات اخرى تبدو غليظة .
فأثناء الرقص يصطدمان بالمائدة وينكسر قرن الجواد . لقد اصبح
حيوانا عاديا كما اصبحت لورا عادية بين ذراعى هذا الرجل . على
أن كليهما يناقشان هذا الحادث فى شىء من التطويل - حادث الجواد
الذى اصبح أقل تفردا - والحقيقة أن ذلك ليس الا لتوضيح المقابلة
للجمهور . والمشهد مكتوب بصيغة جيدة تجعل نجاحه ميسورا ولكن
ذلك خطر واضح فى طريقة وليامز بدأ ظهوره فعلا .

على أن المسرحية لا تعتمد لتحقيق تأثيرها على الرموز
فوضوحها الاستدعائى يرجع أكثر ما يرجع الى اللغة فائقة الانسجام
التي كتب بها كل جزء من الأجزاء الأربعة من أصداء شبابها والحنين
اليه فى كلام الأم الى لغو الزائر المهذب والواثق من نفسه . وكما
أن المسرحية كلها صفيت من الحقيقة دون أن تفقد مظهر الحقيقة .
كذلك رفعت الصفات المميزة لهؤلاء الأشخاص الأربعة دون أن
تنكفىء فى الكاريكاتير .

مسرحية « عربة اسمها الرغبة » (١٩٤٧) أصلب من سابقتها عودا . قد تتشابه الشخصيات فيهما من بعض النواحي إلا أن شخصيات المسرحية الأخيرة رسمت بقوة وصلابة . مركز الدراما فيها هو الصراع بين بلانش ديبوا وشقيق زوجها ستانلي كوفالسكى . وبلانش هشة مثل لورا ثم انها كأم لورا تتمسك فى أسى بالهلاهيل الباهتة لمنبتها الجنوبي برقة شمائله . قرب نهاية « معرض الحيوانات الزجاجية » يطوى توم شقيق لورا بساط العائلة لأنه كان مصمما على أن يجوب الامصار ويحيا حياة عارمة . أما ستانلي كوفالسكى فلا يطول به الانتظار فهو مخلوق عنيف يعرف السرف فى السخط كما يعرفه فى الحب وهو فى نظر بلانش ذات السمات الرقيقة قرد عظيم لذلك يبلغ الصراع بينهما مبلغا دراميا كبيرا ينميه وليامز تنمية بديعة . تكلفاتها المظهرية تستثيره ، بينما المظاظه فيه تروعها . وفيما وراء هذا الجفاء نبرات خافتة من لغز تبادئى هى بها فلا تلبث أن تنتهى الى الغصب والاغتصاب . كذلك ينطوى هذا الجفاء على نبرات عالية من الصراع بين التكتلات الاجتماعية بين القديم والجديد ، بين الانحلال والفتوة ، بين الفراشات والقروء . ولذلك فهو يجعل قلب المسرحية عامرا أيما عمران .

ومسرحية « عربة اسمها الرغبة » كثيرا ما تظهر غامضة على المسرح . هل عواطف المؤلف مع بلانش أو مع ستانلي ؟ هذا التردد يمكن أن يفسد المسرحية ما لم يوجه المخرج عناية شديدة لهذه النقطة ، ففي الفصول الاولى يميل الجمهور الى ستانلي فى سخطه على تكلفات بلانش ثم اذا به يجد فجأة أن عواطفه تتحول كلية مع بلانش عندما يقسو عليها ستانلي قسوة غليظة فيخبر خطيبها وهو آخر أمل لها فى الحياة أنها كانت فى وقت من الأوقات بغيا . هذا التحول المفاجئ تلحظه فى الفيلم الذى أنتج من المسرحية ولكن النص يجعل قارئه يميل ميلا مطردا مع ستانلي فى غضبته الصاعدة . لقد أبدى وليامز نفسه ملاحظة على المسرحية قال فيها « خذوا حذرکم والا

استولى القرد على مقاليد الأمور فى هذه الدنيا . هذه الملاحظة كثيرا ما تؤخذ على ان ستانلى هو شرير المسرحية غير انه ينبغي ألا تؤخذ على علاقتها مأخذ الجد . فبلانش تتخذ نفس الموقف بل انها لتستخدم كلمة القرد وهى تصف ستانلى ألا أنها تفعل ذلك فى كلمة تسيطر عليها العصبية والسرف . الحقيقة ان المسرحية غامضة بكل ما فى الكلمة من معنى فعواطف المؤلف مع كلتا شخصيته ألا أن عاطفته نحو بلانش عاطفة شفقة ونحو ستانلى شئ أقرب الى الإعجاب والفتون .

والنهاية التى انتهى اليها هى نفس نهاية « معرض الحيوانات الزجاجية » شقاء لورا يستدعى الشفقة والثناء ولكن عزم توم على الخروج الى الدنيا والعيش حق حتى ولو زاد فى شقاء لورا . جميع مسرحيات تنيسى وليامز تنتهى بتأكيد أهمية ان يحيا الانسان حياة ممتلئة عريضة .

تظل مسرحيته الباكرتان هانان خير ما كتب . ولقد استخدم فى كل منهما مؤثرات صوتية من خارج المسرح لتبيان الفعل المسرحى وزيادة حدته ففي « معرض الحيوانات الزجاجية » يضبط هزيم الرعد موعد زيارة الزائر المهدب . وفى « عربة اسمها الرغبة » تعكس ألحان بيانولا الشارع كل تغيير يحدث فى الحالة النفسية . وعندما تنهشم فى النهاية ادعاءات بلانش يسمع صوت بائع متجول ينادى « زهور ... زهور للموتى » هذه المؤثرات رغم كثرتها الا انها كانت تستخدم استخداما لبقا . غير انها فى مسرحية « الصيف والدخان » (١٩٤٨) تبدأ فى التضخم فتسيطر على المسرحية بدل ان تقوم بتعزيزها . فعلى سبيل المثال تقع البطلة فى حب البطل لأول وهلة وهما فى استعراض للصواريخ النارية ففي كل مرة تحلق عواطفها بفعل ملاحظاته ترتفع الصواريخ النارية فى السماء .

« والصيف والدخان » تشبه في نسجها « معرض الحيوانات الزجاجية » غير ان الرموز الدقيقة المزركشة ازداد نطاقها اتساعا .
فما من سطر أو مادة أو حدث الا وله مكان محدد في التصميم الكلى .
ألما (وألما بالأسبانية معناها الروح) فتاة ذات حياة وروحانية تخشى الحب الجثمانى فيرمز لها بملاك من الصخر وسط نافورة . وجون الطبيب الشاب الذى تحبه تخيفه الروحانية ويحيا حياة كلها انغماس فى الحواس الجثمانية . والرمز الذى يعطى له هو خارطة تشريح تعلق على الحائط فى مكتبه . ان وليامز فى صراحة غليظة نذكرنا بأونيل يضىء كل رمز فى اللحظات المناسبة فى نمو الحبكة التى يحول فيها كل من ألما وجون رفيقه فى الوقت المناسب ويرده الى قوام السبيل . فى الوقت الذى ترغب فيه ألما فى الحب الجثمانى يكون جون قد ندم على سلوكه الماجن ويتقبلها كصديق خاص روحانى النزعة: ثم يخطب لنفسه فتاة أكثر أقبالا على الحياة المترنة المستقيمة . وهكذا يقف تذبذبهما حائلا دون تحقيق حبهما ولكن ألما لا تقدم على الانتحار كما اعتزمت وانما تنشئ علاقة مؤقتة مع بائع شاب كثير الأسفار . لقد انتصرت الحياة مرة أخرى .

ثم تجيء مسرحية « وشم الورد » فتنقل هذه الخصائص ، المعروفة لنا الآن جيدا الى مرحلة أخرى مضيئة اليها عنصرا جديدا من الهزل والمسخرة . كلما لاح فى الجو نشاط جنسى نسمع ثغاء جدى . فاذا ما ارتفعت العاطفة الى القمة فى لحظتين حرجتين لا يقف الأمر عند هذا الحد بل ان الجدى يفر محدثا الفوضى . والورد المذكورة فى العنوان والتى اكتسبت هى الأخرى معنى مضمنا جنسيا تطلع بغته فى كل صفحة تقريبا فى شكل ورد أو وشم على شكل وردة أو اسم روزا (وهى مشتقة من روز أى ورده) أو ماء ورد أو أقداح زجاجية وردية اللون أو قميص حريرى وردى . هذا القميص يؤدى دورا فى التمجيد النهائى للرمز . فعندما تصمم سيرافينا وهى ارملة دافقة العواطف ظلت ثلاث سنين

مخلصة لذكرى زوجها روزاريو (أيضا مشتق من روز وهي الوردة) - عندما تصمم أخيرا على أن تتخذ عشيقا مرة أخرى ، ينتقل القميص الوردى اللون بسرعة من يد ليد ساعدا المرتفع الى أن يصل ليد الرجل . تقول التعليمات المسرحية :

يتحرك القميص الزاهى اللون فى خط متعرج وسط حناشر البرارى الى قمة الجسر كشريط من لهيب منقذف نحو قمة تل مجذب - وبمعنى آخر لهيب الجنس ينطلق عبر التل المجذب أى تل الحرمان مدة ثلاث سنوات . لقد أصبح موقف وليامز بالنسبة للمسرحية كموقف التساغر ذى التصاوير من قصيدته كما أصبح موقفه بالنسبة للجمهور كموقف بافلوف - ينشئ الرمز ثم يقدمه اذا كانت هناك حاجة لا سالة اللعاب . ما يزال واضحا فى مسرحية « وشم الوردة » انه دائب البحث عن دوافع للرموز فى حيكته (العاشق فى حاجة الى قميص) غير انها تهدد بأن تغمر الحبكة كلية . وانها لتفعل ذلك فى مسرحية كامينوريال (١٩٥٣) .

لقد وصف وليامز كتابته لكامينوريال « كعملية اطلاق بالنسبة له فقد اطلقت فعلا فيضا كاملا من الرموز والمؤثرات المسرحية التى كانت تصعد فى مسرحياته الى ان مزقت الشكل الاصطلاحي مزقا عند نقطة الالتحام . فهى أمثلة خيالية عريضة عن الكهولة وذبول الأحلام والمثل العليا والشباب . والعنوان ذاته يتضمن تورية هى أيضا رمز كما أنها مركزية فى المسرحية . ومعنى العنوان فى الاسبانية الطريق الملوكى وحوادث المسرحية تقع عند النقطة التى يتغير فيها طريق الحياة من ملوكى الى واقعى (واللفظ ريال فى الاسبانية يحمل المعنيين) . شخصيات مثل كازانوفا ومارجريت دوميه وبارون كارلوس وبيرون ودون كيشوت تجاهد جميعها ازاء صعوبات هذا المكان الخاص وأغلبها تستسلم لليأس لنوع من الوجود الخرافى مثل (بائع الثلج يأتى) . واحد أو اثنان فقط يخطوان فى شجاعة فى قلب الصحراء . وبالمسرحية حوار رائع وبعض مشاهد بديعة - والحق

أن وليامز ابن عم اطلانطي لأنوى فى كثير من النواحي ليس أقلها
الاحساس بأنك تستطيع ان تعتمد عليه من أجل الصور الوضاعة
واللغة - الا أن كامبينوريال فى مجموعها ليست سوى خليط يلوح
بالأمانى الخادعة فالخيال الرائع كثيرا ما يفجره السخر المألوف من
الحياة العصرية كما أن المعنى الذى يقصد به الغموض الشعري كثيرا
ما يكون اما غامضا غموضا مجردا أو واضحا وضوحا مسفا .

ومند ريال كامينوكف وليامز عن اسرافه فى استخدام الرموز
الا انه لم يستعد ثانية سيطرته على الشكل وهى ما ميزت عمله
الساكر . ولعل قيمة مسرحيته « قطة فوق سطح الصفيح الساخن »
(١٩٥٥) وهى أنجح مسرحياته تجاريا بعد « عربة اسمها
الارتبة - » لعل فيمتها ترجع فى الأغلب الى العنف فى رسم
شخصياتها .

هى مسرحية من الصعب وصفها نظرا لأنها تحتوى على عدة
موضوعات منفصلة لم تعالج احداها معالجة تامة أو تربط بالأخرى .
ماجى الفطة هى الزوجة المحرومة جنسيا . زوجها بريك وكان بطلا
من ابطال الكلبة لم يضاجعها منذ فضحت علاقته الجنسية الشاذة
مع أعز صديق له ومن ثم تسببت فى انتحاره أى الصديق . انها
نحاول فى المشهد الأول من المسرحية ان تستدرج بريك الى فراشها
وتنجح فى المشهد الأخير . ولكن فيما بين هاتين اللحظتين لا تظهر
مشكلتها على السطح . ثم هناك مشكلتان لبريك مشكلة ادمانة
السكر ومشكلة سرطان أبيه . وهما حقيقتان لا بد من مواجهتهما .
ففى الفصل الثانى يصارح كلا الرجلين بعضهما البعض بالحقيقة .
غير ان الموضوع أيضا لا يتابع . ان كلا منهما يعانى من صدمة
الحقيقة وادراكها ولكن عندما نرى بريك مرة اخرى لا نجد ان ذلك
أحدث ادنى تأثير لديه . وفى احدى طبعات المسرحية لا يظهر الأب
مطلقا مرة ثانية . وفى النهاية نرى الفصل الثالث يدور حول الأم
واضطرابها لمواجهة الحقيقة بخصوص السرطان ثم حول قتال

الولدين وزوجتيهما بشأن المزرعة ومن يرثها • المسرحية فى الحقيقة
سلسلة من اللحظات العنيفة التى تفيض درامية ، وانعكاسات كل
لحظة تضع فى الدراما التالية • يعترف وليامز بذلك حين يقول
فى احدى تعليماته المسرحية :

ان الطير الذى آمل فى افتناصه فى شبكة هذه المسرحية ليس
حل مشكلة نفسانية لرجل واحد • فانى أحاول ان اقبض روح
التجربة الحقيقية عند جماعة من الناس ، ذلك التداخل المغيم الحفاق
المشحون شحنا ضاريا - تداخل مخلوقات بشرية حية أثناء العاصفة
الرعدية لأزمة مشتركة •

فعبارته « المشحونة شحنا ضاريا » تجسد ميزة المسرحية بينما
تشير لفظة « الحفاق » الى محدوديتها •

ما نطن ان وليامز كتب بعد ذلك شيئا يستحق النظر الجاد •
فمسرحية « نزول أورفيوس » (١٩٥٧) كانت طبعة معدلة
لمسرحيته التى اخرجت أخرجاً محترفا لأول مرة وهى « صراع
الملائكة » ، التى انتهت جولات عرضها عام ١٩٤٠ قبل وصولها الى
نيويورك • واسلوبها اسلوب مسرحياته الباكرة ولكنها تفتقد الصقل
ورموزها العديدة اما انها غليظة أو مفككة فضلا عن أن المسرحية
توحى بأن حوادثها قريبة غاية القرب من حياة الكاتب ذاته وأنها
بذلك تشارك فى فوضى الحياة الواقعة • لغتها وصورها مرة أخرى
تفديها - مثل صورة روح البطل المحب للحرية ، كطير عظيم الحفة
ضخم الأجنحة حتى انه لينام فى الفضاء ولا يمس الأرض قط الى أن
توافيه منيته •

مسرحية « فجأة فى الصيف الماضى » (١٩٥٨) حملت هذه
القدرة الوضاعة على التصوير الى أبعاد مسرفة • تتكون المسرحية
فى الواقع من قصتين قصيرتين • كل منهما رواية امرأة لحياتها مع
شاعر مزعوم اسمه سياستيان وكل منهما تحتوى على صورة مركزية

عنيفة • تصوره أمه كباحث منعزل عن الجمال • لقد شاهد معها في
الآنكانتاداس منظرا اخذه على انه صورة الله والدنيا : طيور بحرية
صخرة كانت تنقض على أفواج السحلفاة حديثة الفقس وهي تمرق
بعرض الشاطئ نحو البحر طلبا للنجاة تم قلبها على ظهورها
لتمزقيا وتلتهم لحمها الغريض • أما قصة الحسناء كاثرين عن
سباستيان فهي تعمق تحت السطح وتقدمه في صورة اقل انعزالا •
فهو الان ليس المراقب وانما السحلفاة وهو لوطى مختل الأعصاب
(ان لم يكن عمليا فبالميل) تفزعه الدنيا ومع ذلك يستهيهها ويتكالب
عليها • ولكي يجتذب غلمان خياله يجعل كاثرين ترتدى لباس بحر
يحييه الماء شفافا • والصورة المركزية في قصتها هي موته في
شارع أبيض حار وهاج حيث قتله عصابة من الصبيان وافتربت
جزءا منه • ان صورة الأم هي مجرد تجربة لوحظت أما هذه الصورة
فهي متكيدة غاية التكيد • وان الالون لتزداد زهوا ولحدة في وصف
الفتاة حتى ليصبح مجرد اللقاء الحادث نشوة هستيرية مصورة •

هاتان القستان معلقتان برباط واه فوق حبكة غامضة حول
ارادة سباستيان ويربطهما الواحدة بعد الأخرى في شكلهما
الدرامي همس طبيب أقحم ليقول « نعم .. وبعد ؟ » وغير ذلك من
المشجعات الضيئلة عند كل وفقة في رواية السيدتين • وهكذا فان
اية قيمة نحمل طابع الغرابة يمكن ان تكتسب عن طريق شكل
القصة القصيرة تتبدد تماما بوضعها في القالب الدرامي • مسرحية
« طائر الشباب الحلو » (١٩٥٩) تعود الى موضوع ريال كامينو
وهي استخدام الشباب وسوء استخدامه وذهابه • وهي ميلودرامية
شكلا تحس بها احيانا شعورا ضاريا صادقا بالاشمئزاز واحيانا
اخرى انغماسا بهيجا في صور الأم والعبث والدمار •

من نافلة القول ان نقول هنا أن مسرحيات وليامز تتزايد مع
الوقت شدة وعنفا ففي مسرحية « مركبة اسمها الرغبة » كان انتحار
الزوج الشاب ذي الميول الجنسية الشاذة هو الذي قلب كيان بلانش

ديبوا فى بداية الأمر • نفس التجربة تقريبا هى المسئولة عن متاع...
ماجى فى مسرحية «قطة فوق سطح الصفيح الساخن» • على أن هذس
الحادثين يكونان جزءا ثابتا من قصة هاتين المراتين فى حين تتميز المسرحيات
التي جاءت بعد ذلك بالاثارة الصرفة • « فجأة فى الصيف الماضى »
تحتوى على كل ضرب من ضروب الصدمة الجنمانية والجنسية • بل
أن هناك اىحاءات بالزنا المحرم والجلد بالسياط وكلاما صريحا عن
اللوطية وأكل اللحوم البشرية • والمنظر ذاته يتضمن زهور اشجار
ضخمة توحى باعضاء فى الجسم فصلت وهى ما تزال تلمع بدم لم
يجف ، ثم المؤثرات من وراء المسرح التي جاءت من قبل ، من بيانولا
الشارع أو من الباعة المتجولين هى الآن صراخ لطيور الغاب • حوادث
المسرحية تقع فى حديقة غابة استوائية الشئ الذى يناسب جوها
بحرارته الفظيعة • واذا تركنا جانبا فى مسرحية « طائر الشباب
الحلو » هوس الغوغاء وعنفها (المأخوذ من نزول أورفيوس حيث
تنهش كلاب الغوغاء الشانقة جثة المشنوق) نرى البطل والبطلة
فى اوقات منفصلة وقد فصلت اعضاؤهما الجنسية • ولتبيان أن
ذلك كله لا مبرر له يكفى أن نسأل لماذا يفترض ان يجتذب منظر
امرأة فى لباس بحر شفاف جمعا من النوع الذى يأمل فيه • ليس
هناك ما يجعلها مقبولة كحركة عملية ولكن الفكرة مثيرة بشكل
فاضح وهذا فيما يبدو يكفى •

يستخدم فردريك لوملى فى كتابه « اتجاهات فى مسرحية
القرن العشرين » عبارة وليامز ذاتها لتفسير هذا التطور « انى أفضل
الرقعة غير ان الوحشية فيما يبدو مقبولة أكثر » بيد أن هذه الملاحظة
كما ذكرنا قبلا لا ينبغى أن تؤخذ مأخذ الجد فلو أن عينه كانت على
شباك التذاكر ليس الا لاستطاع أن يجعل من مادة
« فجأة فى الصيف الماضى » مسرحية أنجح تجاريا واحسن ولكنها
بكيانها هذا تبدو اكثر من أية مسرحية اخرى له كبيان شخصى

ممسوس • ان السر في هذا العنف أعمق بكثير • في مقدمته لمسرحية
« طائر الشباب الحلو » يشير وليامز الى أنه منبعث من خوفه من
الدنيا وأن مسرحياته العنيفة هي بمثابة « تهجمات وتحديات
للدنيا » وهو يدعى أنه يقبس في تعبير العنف هذا نوعا من التطهر
الروحي • غير أن الجمهور فيما يبدو لا يشاركه هذا الشعور ولا نظن
أن وليامز قادر على ان يكتب مسرحية أخرى جيدة الا اذا استبعد
هذه الصفة من نظامه أو على الأقل الجمها وملك ناصيتها بالكيفية
التي استبعد بها « ريال كامينو » مبالغة أخرى أحسن اسلوبا •
ولكن « طائر الشباب الحلو » وهي كثيرة الشبه بكامينوريال كان
يمكن أن تحقق ذلك •

آرثر ميللر

١٩١٥ - ٢٠٠٠

يقترن اسم تنيسى وليامز وآرثر ميللر فى أذهان الناس وفى كسب النقد افتراانا وثيقا . ولعل ذلك راجع الى أنهما كاتبان دراميان اميركيان وأنهما اكتسبا شهرة عالمية فى نفس الوقت تقريبا . وفيما عدا ذلك لا نطن أن بينهما شيئا مشتركاً . قد يكون من الانسب ان يقرن وليامز بلوركا وأنوى فى حين ينمى ميللر تقليدا اميركيا يستقيه مباشرة من كليفورد أودتس وليليان هلمان .

ووليامز فى رأى الكثيرين وخاصة فى الولايات المتحدة اعظم من قرينه فهو فى نظرهم الفنان العاطفى الصادق الذى ينسج من شفاوته وببيئته شسباكا من الحرير فى حين يرى ميللر كالصناع العقلانى الذى يستطيع ان يتناول أى موضوع بادى التحدى ويجعل منه مسرحية . ومع ذلك بل من التناقض الواضح تفوص مسرحيات ميللر الى أعماق أبعد من معظم مسرحيات وليامز . طريقة وليامز حرب على العمق لأن رموزه تمسك ببعضها البعض وترقص فوق السطح رقصا أنيقا وقلما تثير ترجيعا عميقا . أما ميللر فرغم أن بواعنه الأولى قد تكون عقلانية بل وتعليمية الا انه كاتب درامى جيد تنبض شخصياته التى رسمها بعناية ، تنبض بالحوية سابقة بمراحل نوايا مؤلفها . ورغم ان مسرحياته من حيث موضوعاتها وأماكن وقوعها شديدة الاختلاف والتباين الا انك تستبين اهتماماته الذاتية بلب كل منها وتجدها اشد رسوخا من وليامز .

مسرحيته الناجحة الاولى « كل ابنائى » (١٩٤٧) تنم عن
تخطيط غاية فى العناية والدقة يكاد يكون أكاديميا . قصتها تشبه
فصص ابسن ، قصة الخطيئة المنبوعة من الماضى والمتغلغلة فى الحاضر
مدمرة له . جو كيلر رجل من رجال الصناعة جرمه المزدوج هو أنه
باع اثناء الحرب للحكومة عددا من رؤوس اسطوانات معيبة تسببت
فى موت واحد وعشرين طيارا ثم ألقى بعد ذلك باللوم على مديره
البرىء ديفر . يظل ديفر فى السجن ولكن كيلر رغم افلاسه المؤف
يرتفع نجمه من جديد ويصبح مواطنا ناجحا . رسمت الشخصيات
بعناية ودرجت بحيث تمتص من القصة كل ذرة وآخر ذرة من السخر
والمعنى المتضمن . أولئك الذين تأثرت اعمالهم بسبب اشتراكهم
فى القتال يوازنون مع أولئك الذين اتروا بسبب تخلفهم عن
الحرب . من الناس من كانوا ذات يوم مسالين ، ومنهم من لا يزال ،
والبعض لم يكن قط مثاليا . وتتركز التعقيدات العاطفية للموقف
بسبب الصداقة المتينة التى تربط عائلتى كيلروديفر منذ زمن
بعيد : بل ان كريس كيلر الشاب واقع فى حب آن ديفر . وهكذا
يمنح التوازى والتضاد فرصا درامية عديدة . فكيلر مثلا ينزعج
انزعاجا شديدا عندما يسمع تنديد آن الشديد بأبيها . على أن مثل
هذا التخطيط المفصل يمكن ان يكون مجديا لولا ان التشخيص القوى
الممزوج بالعطف فى كل حالة ينقذه من هذا المآل .

وموضوع الخيانة مركزى فى المسرحية . فسر كيلر خيانتة
للمجتمع بالحجة القديمة وهى أن التعرض للمخاطر فى مجال الأعمال
أمر ضرورى ، غير أن قصوره يتجلى بوضوح عندما يحدث انعكاسات
على المستوى الشخصى . يقول له ابنه كريس :

أعلم أنك لست أسوأ من معظم الناس ولكنى كنت أظن أنك
أحسن منهم . لم أنظر اليك قط كرجل وانما نظرت اليك كأب .
لقد خان كيلر مسئوليته كوالد وتصل المسرحية الى قمتها

عندما يكتشف ان أبنه الاكبر الذى ظن انه فقد اثناء القتال فى الحرب لم يقتل وانما قتل نفسه عندما بلغت انباء جرم أبيه . وهناك أيضا خيانة فى الجانب الاخر . يستدعى ميلر استدعاء قويا شقاء ديفر البرىء وتعاسته فى السجن : فوالداه فى شعورهما المثالى بالاشمئزاز لم يكتبا له قط أو يقوما بزيارته ، هذه الخيانة من جانب الأسرة لمسئوليتها نحو عائلها موضوع يشعر به ميلر شعورا قويا . وهو يؤكد مرة أخرى فى مسرحية «موت قومسيونجى» حيث يتهم بيغ عندما يضبط أباه مع بغى وحيث يزداد شقاء ويلى لومان بسبب حمود قلب اولاده .

بين المجتمع والفرد فى مسرحية « كل ابنائى » كما فى كل مسرحيات ميلر علاقة وثيقة متبادلة ، لا فى أثر جريمة كيلر فحسب الى أحدثت انعكاسات عنيفة فى كلا المستويين، بل فى مسببها كذلك، لانه رغم أن المسئولية الكاملة هى مسئولية كيلر الا أن ضغوط المجتمع المادى تبرز بروزا كبير من وراء قراره . والسبب الذى لم يجعله يبلغ الحكومة بأن رؤوس الاسطوانات معينة (ولو انه لم يحسبها تؤذى) هو خشيته من فقدان عقده الكبير ومن أن تجميع العمر للخبرة العملية قد يكون مصيره الى البوار . كذلك ازداد شعور كيلر بجرمه بفعل جيرانه الذين كانوا يصرخون فى وجهه فى الشارع « الفانل السفاك ! » . وهو سعيد بنجاحه المجدد عندما يبدأ نفس الأشخاص فى لعب البوكر معه ثانية . ان الاحترام الذى يتشوق اليه أبطال ميلر ليس احترامهم بقدر ما هو احترام المجتمع . أعطنى « اسمى ، سمعتى » يصرون كلهم على ذلك . الفردية التى ينشدونها لابد أن يزكيها جيرانهم .

يصدق هذا بنوع خاص على ويلى لومان بطل مسرحية « موت قومسيونجى » (١٩٤٩) . حياة عائلة لومان كلها تسيطر عليها فكرة هذا الرجل عن « النجاح » ذلك الذى يراه كسلم يصعد عليه من حياة رياضية لامعة فى المدرسة الى وظيفة طيبة ومعيشة يحبط

بها عشرات من الاصدقاء ذوى النفوذ والجيران الممثلين اعجابا .
صورتان رومانتيكيتان لهذا النجاح تسيطران على عقله سيطرة
مغناطيسية : احدهما لأخيه بن الذى دخل الغابة فى السابعة عشرة
من عمره ثم خرج منها ثانية فى الواحد والعشرين غنيا ، والثانية
لبائع فى الرابعة والثمانين من عمره وما يزال موضع الحب والأقبال
بحيث يستطيع فى أية من ثلاثين مدينة ان يتكلم فى التلفون ثم
لايبارج غرفته فى الفندق بل يظل مرتاحا الى أن يجيئه المشترون .
ولا يريد لومان لولديه الا ان يكونا أحسن الناس فهما محور حياته
ولكنه مدفوعا بهاتين الصورتين للنجاح يفسدهما ويتغافل عن عدم
أمانتهما ويعذبهما بما ينشد هلهما من طموح . أما هما فمع الزمن
يزد ريانة وفى النهاية يخلق الابن الأكبر بيف نقاب الحياة ثائرا فهو
لا يريد هذا المستقبل العظيم وهو حر فى حياته وحقه فى الفشل .
فى اثناء هذا الانفجار يرى ويلي لومان المدى العميق الذى يذهب
اليه ابنه فى الاهتمام بأمره . هذا الكشف يدفعه الى النهاية القصوى
لخديعته . يصيح قائلا : « هذا الغلام - هذا الغلام سيكون له شأن
وأى شأن ، » ثم يضيف « بن لسوف يعبدنى من أجلها ! » ثم يمضى
ليقتل نفسه حتى يتيح لابنه بيف أن يقبض مبلغ العشرين الف
دولار وهى قيمة التأمين على حياته وبذلك يستطيع ان يشق طريقه
فى مجال الأعمال . ثم يقول « عندما يجيء البريد سوف يسبق
برنارد مرة ثانية » - وبرنارد هذا هو ولد ناجح من أولاد الجيران .
مرة اخرى تشوه الضغوط الاجتماعية العلاقات الانسانية وتدمرها .

« موت قومسيونجى » مزج رائع من التأثير العاطفى
والسخرية . أهى مأساة أم غير مأساة ؟ كثير من الجدل دار حول
هذه النقطة . انها ليست مأساة والأسباب التى ذكرت واجابات
ميللر عليها هى فى الحقيقة زائفة . فنحن نعدّها غير مأساة لا لأنها
عصرية الاطار يدور فيها كلام عن الفريجيديرات وبوالص التأمين ،
ولا لأن البطل يموت فى حميا خديعته ، لا لشيء من ذلك وانما لأن

ويلي لومان بكل بساطة تنقصه الضراوة وهي مركب جوهري من مركبات التراجيديا ، وأيضا لأن الحديعة التي تحركه ليست بالشئ الذي نحترمه . أن بواعث المأس العظمى كالشهوة والطموح والغيرة قوى نحترمها كل الاحترام . غير أن تفرقة ويلي لومان المختلفة بين أن يكون الانسان « محبوبا » « ومحبوبا جدا » وربطه النجاح بجمع يهمل في ملعب للكرة أمور رغم أننا قد نألفها ونعيش معها الا أننا على الأقل نحمل لها الازدراء . ولولا عطف آرثر ميللر العميق لكان الشخص الذي تستترقه مثل هذه الأمور موضع السخرية الصرفة وهي الشخصية الوحيدة التي استبعدتها بن جونسون من مسرحية « الكيمياء السحر » . ويلي لومان اكثر من ذلك لأنه يسندر العطف والشفقة ولكنه لا يستطيع ان يستدر الرعب .

النقاد بنوع خاص كانوا قساة على ميللر . حتى اريك بنتلي وهو عادة من الثقات كتب عن موت قومسيونجي يقول :

لا تعرف ابدا موضوع مسرحية لميللر أهو السياسة أم الجنس . فاذا كانت « موت قومسيونجي » سياسيه فمفتاح المسرحية هو مشهد جهاز التسجيل . واذا كانت جنسية فمفتاحها هو المشهد في فندق بوستون .

ان الذي يراه بنتلي عيبا هو في الحقيقة ميزة من اكبر مزايا المسرحية ، تلك هي جمعها بين السياسة والجنس ، وان كلا المشهدين (ومشاهد عديدة أخرى) مفاتيح للمسرحية وان الدراما الفردية والاجتماعية مندمجتان اندماجا لا ينفصم . ويواصل بنتلي موجهها نفس الشئ لمسرحية « البوتقة » (١٩٥٣) :

تستطيع ان تقول ان البوتقة ليست عن مكارثي وانما عن الحب في القرن السابع عشر . مرة أخرى يشير الى ميزة المسرحية ويسميها عيبا مستجيبا مع رد الفعل الاميركي للبوتقة الذي ظن

بشكل من الأسكال أنها لا بد عن مكارثي . يعبر جوزيف وود كراش
عن هذا الموقف فيقول :

يجري المنظر في « البوتقة » أثناء محاكمات ساحرة سالم
لغرض واضح وهو عقد مقارنة بينها وبين « محاكمات الأمن »
الحالية . تعتمد صحتها على صحة المقابل وأولئك الذين لا يرون
نبوتها ينسبونها إلى أنه إذا كان السحر وهما وضلالا فإن الهدم
والتخريب حقيقة بصرف النظر عن أسلوب مكافحته ، غير معتدل كان
أو غير حكيم .

وهذا بالطبع سخف . فصحة البوتقة لا تعتمد بأية حال على
صحة المقابل رغم أنه مفهوم أن تاريخ ظهورها وهو ١٩٥٣ قد يجعل
النقاد يحكمون عليها بمقاييس الساعة الضيقة . صلتها الوحيدة
بمحاكمات الأمن هي أن تجربة ميلر ذاته عن الرعب المكارثي (ولقد
وصف كيف كان أصدقاؤه يتجاهلون في الشارع) كانت الدافع
لكتابة مسرحية عن حالة من الهستيريا العامة وقع الفرد في حبالها
الشريرة .

هذا الفرد هو جون بروكتور المزارع في سالم . يبدأ البحث
عن السحرة عندما تضبط شرذمة من الفتيات وهن يرقصن عراة في
الغابة . يجد الفتيات أن أحسن وسيلة للتهريب من العقاب هي
الادعاء بأنهن ملبوسات . ولكي يتبين ذلك يتعين عليهن أن يذكرن
أسماء أولئك الذين شاهدنهم في صحبة الشيطان . ويسمين قلة
من الناس وهكذا تبدأ الكرة . تجيء رجل بروكتور من ناحيتين
الأولى كمواطن مسئول يهمله مقاومة الشيطان ، والثانية وهي الأهم
لأنه اضطجع مرة مع أبجيل وهي أكبر الفتيات الملبوسات سنا عندما
كانت تعمل خادما في بيته . اكتشفت زوجه ذلك وطردتها غير أن
أبجيل ما تزال تحب بروكتور لكنه ندم على فعلته ولن يجاريها فيما
تريد . ليس عجيبا أن تكتشف أبجيل قوة هذا اللبس (أي العفريت

الذى لبسها) فسرعان ما تذكر اسم اليزابيث بروكتور كساحرة .
بنحدي بروكتور المحكمة دفاعا عنها فلا يلبث ان يصبح هو ذاته
بشهادة الفتيات « عميل الشيطان » .

وفى السجن تظهر ورطته العظمى . فهو مدان مع اثنتين
رببكانيرس ومارتا كورى . وعلى مصيرهم تتوقف نتائج خطيرة
للموقف كله فى سالم . فالمدانون يعدمون اذا هم رفضوا الاعتراف
بأنهم تعاملوا بالفعل مع الشيطان . فى هذه الظروف اعترف من الضحايا
كثيرون غير ان هؤلاء الثلاثة فى الظروف العادية يجيئون فى المقدمة
فلا يمكن ان يتطرق ادنى شك الى قوة شخصيتهم وتماسكها . اذا
هم اعترفوا فقد ثبتت صحة عملية السحر كلها . واضح أن الثلاثة
لابد أن يموتوا فى صمت . ورطة بروكتور هى ان شبح جريمة الزنا
التي ارتكبها تطوف به ويشعر أنه مدلس اذا هو شارك الآخرين
استشهادهم . وفى مقابلة له مع زوجه الحامل تعترف له فيها بأن
برودها نحوه هو الذى دفعه الى الزنا ، ينتهى الى قرار بأن يعترف
اعترافا زائفا لهذه المحكمة الزائفة . على انه لا يلبث ان يسحبه عندما
يعلم أن اعترافه هذا سوف يعلق على باب الكنيسة قبيل موت
الآخرين .

أنى الطخيم جميعا اذا علق هذا الاعتراف على الكنيسة فى اليوم
الذى يشنقون فيه لصمتهم .

ثم يضيف ككل أبطال ميللر قائلا :

كيف أعيش بغير اسمى وسمعتى ؟

لم يستطع أن يحنث باليمين حتى لنفسه فقط . ولم يكن
بد من أن تؤثر أعماله على بقية المجتمع ويموت مع الآخرين .
ويضيف ميللر تذييلا يقول فيه « بأن السيادة الدينية فى
ماساشوسيتس لم تلبث أن تهشمت » .

نسمو « البوتقة » على المستوى الشخصى فى مأزق بروكتور النراجيدى ، غير أن الشخصى والاجتماعى يتداخلان مرة أخرى تداخلا معقدا ليس من السهل فصله . أوضح ذلك بنوع خاص فى الفيلم الذى صنعه سارتر للمسرحية « ساحرات سالم » (١٩٥٦) والذى غلب فيه الناحية الاجتماعية دون أن يمس المعانى المتضمنة فى الأصل . استخدم سارتر طريقة إبسن فى الكشف الجزئى مكملًا بالتدرج التفاصيل ورتبها ترتيبًا زمنيًا وهكذا تسلسلت الرواية تسلسلا بديعًا من الفرد الى المجتمع كله ثم عادت عند النهاية الى الفرد . بدأت بتحكم اليزابيث بروكتور وتزمتها وعقم ينابيع الحب عندها مما دفع ببروكتور الى الزنا . من هذا البيت الواحد امتدت القصة لتوقع فى حباتها المجتمع بأسره ، ذلك المجتمع الذى تعد أخطاء اليزابيث من أعراضه ، ثم جاء ذلك المسار البشع من الاضطهاد الذى لولا تلك الأخطاء ما أمكن وقوعه ، وفى النهاية نرى عودة للتعقل بدافع من موقف بروكتور والآخرين . وباقتحام الجماهير للسجن وفتكهم بالاشرار يبدأ المجتمع فى التطهر من الشر كما تطهرت منه اليزابيث نفسها . وفى نهاية الفيلم تحول بين جماعة ثائرة من الرجال وبين أبيجل مطيلة بغير داع عمر الشر . وتقول فى ذلك : انها على الأقل كانت تحبه .

لعل مسرحية « ذكرى يومى اثنين » (١٩٥٥) هى أبسط مسرحيات ميللر ويبدو انها أصفافها تسجيلا لسيرة حياته . الأخريات سجل لتاريخ حياته من حيث احتواء كل منها لموضوع جديد من الموضوعات التى كانت تطوف بذهنه ولكن هذه المسرحية ذات الفصل الواحد تعبر تعبيرا مباشرا عن تجربة شاب ذكى يمارس العمل اليدوى وسط مجموعة من الناس حكم عليها الى الأبد بحياة من العمل الشاق تلك هى التى يخرج منها . وهى مسرحية بديعة فى كتابتها تشير اشارة رائعة الى كآبة معيشتهم مع عواطف الحنان والمحبة والولاء المتبادل التى تجعل هذه المعيشة محتملة . وهى ترسم

بمهاره شخصيات غير مبتذله محاوله ان تستخلص العبر الكبرى
دون أن توسم بالادعاء . وهى آخر الأمر لا تترخص فى استدرار
العواطف . وفى النهايه عندما يشرع الشاب فى المضي نحو عمل
أحسن يرفض الآخرون فى عناد أن يحققوا أمله فى مشهد وداع
عاطفى .

مسرحية « منظر من الجسر » (١٩٥٥) كانت تكمل البرنامج
الى جانب « ذكرى يومى اثنين » وذلك فى الاخراج المسرحى لهما
ببرودواى . ثم حولها ميللر بعد ذلك الى مسرحية طويلة قائمة
بذاتها . ويمكن مقارنتها « بموت قومسيونجى » غير انه لاتنقصها
الضراوة التى افتقدناها فى المسرحية السابقة ومن ثم يمكن ان تكون
أقرب الى وصفها بالمأساة (البوتقة بأية معيار مأساة تامة المعالم) .
هى قصة عامل من عمال تفريغ السفن اسمه ايدى كاربون يحب
ابنة اخيه كاترين ويغار عليها وهو فى نفس الوقت الوصى عليها . يأوى
فى بيته مهاجرين ايطاليين من اقارب زوجته دخلا البلاد دخولا غير
مشروع . يقع راندولفو أصغر الأخوين فى حب كاترين . يحارب
ايدى هذا الحب بكل ما أوتى من وسيلة . فيحاول ان يثبت أن
راندولفو ذو ميول جنسية شاذة وانه انما يريد أن يتزوج من
أميركية لمجرد الحصول على جواز سفر اميركى . انه يرفض أن يعترف
بالسبب الحقيقى فى اعتراضه وهو أنه هو ذاته يحب الفتاة . وفى
النهاية يبلغ البوليس سرا عن المهاجرين . وعندما يقبض على ماركو
أكبر الأخوين يبصق فى وجه ايدى ويتهمه بخيانتها . فيقول له
ايدى انه كاذب ويطلب اليه الاعتذار ومن ثم يتقاتلان ويقتل .

قوة المسرحية كامنة فى القوة الضارية لدى ايدى نفسه .
فهو رجل ملبوس ، رجل يرفض انصاف الحلول كما يكشف عن
موضوع آخر متواتر عند ميللر وهو القوة التراجيدية للفكرة المتسلطة
على العقل . فى المقدمة التى قدم بها كتابة « مسرحيات مجموعة »
يستخدم ميللر عبارة ويلى لومان ذاتها وهى رفضه انصاف الحلول

وَقَالَ أَيْضًا إِنَّهُ لَوْ كَتَبَ « الْبُوتَقَةُ » مِنْ جَدِيدٍ لَقَوَى مِنَ الْفِكْرَةِ
الْمُسَيِّطَةِ عَلَى عَقْلِ الْقَاضِي سَيْطَرَةً كَلِيَّةً بِأَهْمِيَّةِ رِسَالَتِهِ الدِّينِيَّةِ
وَالسَّرِيرَةِ التَّامَةِ فِي نَفْسِ الْوَقْتِ .

إِلَّا أَنَّ مَسْرُوحِيَّةَ « مَنْظَرٍ مِنَ الْجِسْرِ » تَتَضَمَّنُ هِيَ الْآخَرَى
الْمَوْضُوعَاتِ الْمَأْلُوفَةِ - الْوَلَاءَ وَالْحَيَانَةَ وَالْحَاجَةَ إِلَى الْأَسْمِ وَالسَّمْعَةِ
لِاحْتِرَامِ النَّاسِ . يَصْرُخُ أَيْدَى رَدَا عَلَى تَحْدِي مَارِكُو الصَّارِخِ لَهُ
« أَيْدَى كَارِبُونِ ! » يَصْرُخُ مَرْدَدًا اسْمَهُ :

أَجَلْ يَا مَارِكُو ! أَيْدَى كَارِبُونِ . أَيْدَى كَارِبُونِ . أَيْدَى
كَارِبُونِ .

ثُمَّ يَضِيفُ : تَمَسَّحُ بِاسْمِي بِلَاطُ الْجِيرَانِ كَانَ لَوْ كَانَ خَرْقَةً
قُدْرَةً ! أُرِيدُ اسْمِي يَا مَارِكُو !

وَعِنْدَمَا يَطْعَنُهُ مَارِكُو فِي صَدْرِهِ بِنَصْلٍ مَطْوَاةٍ يَسُدُّ الطَّعْنَ
مَعَ لَفْظٍ وَاحِدٍ يَجْمَلُ بِهِ أَيْدَى كَارِبُونِ وَهُوَ « حَيَوَانِ ! » . عَظْمَتُهُ
هِيَ عَظْمَةُ الْحَيَوَانِ وَكَذَلِكَ الْمَسْرُوحِيَّةُ .

عَلَى أَنَّ مِيلَلِرَ يَقَعُ فِي خَطَأٍ تَبْرِيرِ ذَلِكَ عَلَى لِسَانِ الْمُحَامِي
الْفِيْرِيِّ الَّذِي يَقُومُ بِدَوْرِ الْمَعْلُوقِ وَيَنْطِقُ بِالْكَلِمَاتِ الْآخِرَةِ فِي
الْمَسْرُوحِيَّةِ :

أَنَا الْآنَ مَعْظَمُ الْوَقْتِ نَقْبِلُ الْحُلَّ الْوَسْطَ وَأَنَا أَفْضَلُ ذَلِكَ .
وَلَكِنْ الْحَقُّ مُقَدَّسٌ وَحَتَّى وَأَنَا أَعْلَمُ إِنَّهُ كَانَ مَخْطِئًا وَأَنْ مَوْتَهُ لَا جَدْوَى
مِنْهُ إِلَّا أَنَّنِي أُرْتَعْشُ إِذَا اعْتَرَفْتُ أَنَّ شَيْئًا طَاهِرًا طَهْرًا مَنْحَرَفًا يَدْعُونِي
إِلَى ذِكْرِهِ وَهِيَ لَيْسَتْ كُلُّهَا صَفَاءً وَإِنَّمَا ذَاتُهُ صَافِيَةٌ لِأَنَّهُ لَمْ يَسْمَحْ
لِنَفْسِهِ إِلَّا بِحَسَنِ السَّيْرِ وَمِنْ أَجْلِ ذَلِكَ أَعْتَقِدُ أَنَّنِي سَوْفَ أَحْبِبُهُ
حُبًّا يَفُوقُ حُبِّي لِجَمِيعِ عَمَلَائِي الْعُقَلَاءِ . وَمَعَ ذَلِكَ فَمَنْ الْخَيْرُ أَنْ نَقْبِلُ
الْحُلَّ الْوَسْطَ ، لِأَبَدٍ مِنْ ذَلِكَ ! أَنَّنِي حَزِينٌ مِنْ أَجْلِهِ وَأَقِيمُ عَلَيْهِ الْحَدَادَ
فِي شَيْءٍ مِنْ . . . الْفَزَعِ . . .

هذه الكلمات تعطي انطباعا مختلفا جدا عن المسرحية التي ننهيها . فالقول بأن « الحق مقدس » وانه « لم يسمح لنفسه الا بحسن السيره » عن رجل خان علاقاته لسبب رفض ان يواجهه ثم سمي كل من اتهمه بذلك كاذبا - أقل ما يوصف به انه مضلل . ربما كان القول بأن « ذاته صافية » أكثر قبولا ولكنها ليست الانطباع الغالب الذي تعطيه الكلمات . تفسير النص هذا يضيف على المسرحية نوعا من اللبس ويبدو في غير مكانه بنفس الشكل الذي تبدو فيه بعض تعليقات ميللر على ويلى لومان في مقدمته في غير مكانها بالنسبة لمسرحية « موت قوميونجى » . الا أنها لوجودها خارج المسرحية غير قادرة على أفسادها .

أن انتاج ميللر ضئيل (اربع مسرحيات طويلة وواحدة من فصل واحد) غير أن مستواها غاية في العلو . فهو كاتب درامى للعواطف القوية والاعتنا والذكاء . ونثره وان يكن أقل في علو نلويته من نثر ويليامز الا انه ذو قوة وفتوة تمكنه من خدمة أثقل الأغراض وزنا دون أن يبدو طنانا أجوف . وحوار وليامز يقدم في الغالب تحديدا أدق للشخصية ولكن حوار ميللر فيه لياقة من نوع آخر - تلك هي مطابقته التامة للمضمون الدرامى . لغته تتغير من مسرحية لأخرى ومن مشهد لمشهد وليس من شخصية لشخصية ، وفوق كل شيء فان له نفس عبقرية اليوت (فى الشعر) فى بساطة الكلام بل وقبحه فى لحظات الذروة . نرى ويلى لومان يقول « هذا الغلام سيكون له شأن وأى شأن ! » واليزابيث بروكتور تقول فى اعترافها العظيم لبروكتور « لابد من زوجة باردة لتبعث على الفسق . . . » أن البيت الذى كنت ربه كان بيتا باردا » ان ميللر لسوء الحظ كاتب درامى يحتاج الى منشط خارجى يقدم له الاطار للموضوعات التى تشغل ذهنه . قدم له مكارثى « البوتقة » كما قدمت له قصة عرضية فى جريدة « منظر من الجسر » . ولكن هذه المنشطات فيما يبدو قليلة ومتباعدة .

الكتاب المسرحيون الجدد

نتناول هذا الفصل الأخير تناولا فرديا أهم الكتاب المسرحيين الجدد الذين ظهروا فى العشر السنوات الاخيرة . وبعض هؤلاء يحتل مكانا غير متناسب فى كتاب لم يمنح فيه المررايس وكليفورد اودتس وأوكيزى وسالاكرو وبيتى اهتماما فرديا . ولكن هؤلاء الكتاب الجدد ما يزالون يكتبون . والناقد يقدر طاقتهم كما يقدر منجزاتهم . وهذا الى جانب أن درس الموضوع فى حينه يغير من نبرة النقد اذ يصبح تحليل المسرحيات اكثر ليانا وأقصر عمرا ، وليس معنى ذلك على أية حال نقضا فى الجاذبية .

فرنسا :

العجيب فى أمر فرنسا ان بها جيلا جديدا من الكتاب المسرحيين ولكنه ليس جيلا من التشباب . فى «مرشد للمسرح الفرنسى المعاصر» ظهر لدينا (ديونيسيس فى باريس ١٩٦١ لوالاس فاوى) نجد أن اصغر الكتاب سنا ممن تناولهم الكتاب هو كامية الذى ولد عام ١٩١٢ . والقسم الخاص بالموجة الجديدة وعنوانه «المسرح التجريبي» يتضمن تعليقا على أرتود (ولد ١٩٠٥ ، وبيكيت (١٩٠٦) وأداموف (١٩٠٨) وجينييه (١٩٠٩) وشيهادة (١) (١٩١٠) ويونسكو (١٩١٢) . لا تغير هذه الحقيقة العجيبة من واقع الامر شيئا اليوم أى من ازدهار المسرح الفرنسى ولكنها تهدد بأيجاد ثغرة مخيفة بعد خمسة عشر عاما من اليوم .

(١) جورج شحاته اللبناى الأصل

الثلاثة الوحيدون من هؤلاء الكتاب الدراميين الفرنسيين الذين أحدثوا أمرا عالميا هم سامويل بيكيت ويوجين يونسكو ثم جان جينيه . مسرحية بيكيت « فى انتظار جودو » هى أنجح مسرحية تجريبية من الناحية التجارية منذ مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ولقد ترجمت منذ أخرجت فى باريس ١٩٥٢ الى ثمانى عشر ذ لغة ومثلت فى بلاد كثيرة من العالم .

وسر جاذبيتها المباشرة هو انها رغم قلة الفعل فيها مسرحية بالغة الأوج فى الفن المسرحى ، وفصل الحوار الذى لا ينتهى بين الألفاظين مضحك دائما ومحزن فى نفس الوقت – مضحك لأن ذلك النوع من الحوار مضحك جدا ، ومحزن لأن السبب الرئيسى الذى يدعوهم للكلام كلية هو مجرد قتل الوقت وملء الفراغ . تحت رققة الحوار المضحكة يكمن هم مقيم .

فلاديمير : كنت باقول ايه ... ازى رجلك ؟

استراجون : بتورم جامد

فلاديمير : آه ايوه الانين الحرامية . فاكر الحكاية ؟

استراجون : لا

فلاديمير : احكيها لك ؟

استراجون : لا

فلاديمير : أهى تضيع الوقت . (وقفه) اثنين حرامية اتصلبوا فى الوقت الى انصلب فيه السيد المخلص . واحد ...

استراجون : السيد اه ؟

فلاديمير : السيد المخلص . اثنين حرامية واحد مفروض انه نجا والثانى .. (يبحث عن الكلمة المضادة لنجا)
... هلك

استراجون : نجا من ايه ؟

فلاديمير : النار

استراجون : أنا رايع (لا يتحرك)

فلاديمير : ومع ذلك... (وقفه) ...ازاي... اوع تكون متضايق
من كلامي - ازاي انه من المبشرين الاربعة واحد بس
هو اللي يكلم عن حرامي نجا ؟ الاربعة كانوا هناك -
اهو يعنى حوالين المكان - واحد بس هو اللي يكلم
عن حرامي نجا (وقفة) ماتيا لله امال ياجوجو هو
انا حالع لوحيدى ماتيا لى الكورة مرة ياخى ..

استراجون : (بحماس بالغ) دى هايله بشكل ..

فلاديمير : واحد من اربعة . من الثلاثة الثانين اثنين ماجابوش
سيرة اللصوص على لسانهم والثالث قال انهم
زعلوه .

استراجون : مين ؟

فلاديمير : اه (وقفه)

استراجون : انت بتكلم فى ايه ؟ زعلوا مين ؟

فلاديمير : السيد المخلص

استراجون : ليه ؟

فلاديمير : لأنه مخلصهمش

استراجون : من النار ؟

فلاديمير : يا مغفل - من الموت

استراجون : انا فاكر انك قلت من النار

فلاديمير : من الموت من الموت

استراجون : طيب وايه يعنى ؟

فلاديمير : فلازم الاثنين التانيين هلكوا

استراجون : وليه لا ؟

فلاديمير : لكن الحوارى النانى بيقول ان واحد نجا

استراجون : خلاص بقى ما دام مش متفقين .

فلاديمير : لكن الاربعة كانوا هناك . واحد بس هو الى بيتكلم
عن حرامى نجا . نصدقه ليه وما نصدقش الباقين ؟

استراجون : مين الى يصدقه ؟

فلاديمير : كل الناس . دى الرواية الوحيدة الى يعرفوها

استراجون : الناس دول قرود ما يفهموش حاجة

هذه المقطوعة توضح اسلوب بيكيت الفنى . الموضوع الجاد
يقدم فى شكل الموزيكهول . اهتمام احد الافاقين الصادق باحتمال
الخلاص تقطعه قطعاً منتظماً ملاحظات الآخر بمثل قوله « دى هايلا
بشكل » والمناقشة تتبع نموذجاً كوميدياً دقيق التركيب ، ومنطق
فلاديمير يواصل فى انتظام تضيق الحناق لتفرقه فى النهاية كلمة
استراجون « الناس دول قرود ما يفهموش حاجة » هذا الشد بين
الموضوع والشكل يسرى فى ثنايا المسرحية كلها . كثير من السطح
يشغل بالسخرية من السلوك الاجتماعى العرفى . فبوتزو مثلاً
لا يستطيع ان يقوم لفعل بسيط كالجلوس دون ان يصحب ذلك
سيل من التعظيمات التى يقوم بها تابع ، والأفاقان كذلك يحاولان
دوماً أن يجريا محادثة مهذبة مستخدمين عبارات أخاذة كقول
فلاديمير « اوع تكون متضايق من كلامى ؟ » غير أن السخرية ليست

مجرد كوميديا عابرة فالتأكيد على مظاهر الحياة السطحية كما فى اليوت له دوره فى معنى المسرحية • عند احدى النقط يرقد بوتزو السمين على الارض عاجزا عن النهوض ثم يصيح فى تشننج قائلا « النجدة ! » فنرى فلاديمير سعيدا بهذه الفرصة وبأن يكون نافعا مرة من المرات يقول : « دعنا نستفد من وقتنا ولا نضيعه فى كلام فارغ » ثم ينخرط فى خطبة مستفيضة • هذا المشهد هو النمط المألوف عند بيكيت • الموقف نفسه مضحك ومع ذلك فله تضميناته الجادة • وخطبة فلاديمير ولو أنها طنانة رنانة الا انها تتضمن المعنى الحقيقى للمسرحية يقول :

ماذا نحن صانعون هنا ، هذا هو السؤال • لقد حلت علينا البركة اذ نحن نعرف الاجابة على هذا السؤال • أجل فى هذا المضطرب الكبير يتضح شىء واحد فقط وهو أننا فى انتظار مجيء جودو • • ثم يقول •

الأكيد ان الساعات طويلة فى هذه الظروف وانها تكررنا على أن ننتهى باجراءات ، كيف أصفها • • قد تبدو فى البداية معقولة الى أن تصبح عادة • تستطيع أن تقول انها تحول بين عقلنا والشتات •

ان إجراءات الحياة السطحية التى تتكون منها المسرحية تبعد ذهن الانسان عن اليأس الكامن فيها ، عند بيكيت واليوت سواء • الا أنها عند بيكيت نوع من الترويح (مهما يكن من سخره) لأن بيكيت لا يشارك اليوت يقينه المسيحى المتفائل فى الفداء من بعد اليأس •

التفسيرات التى اعطيت ويمكن ان تعطى عن مسرحية « فى انتظار جودو » كثيرة ومختلفة • على أن عدم الاتفاق على معنى واحد ليس يعنى انه ليس لها معنى • فبيكيت كاتب كهربائى جدا ومسرحيته مليئة بالأصدقاء المسيحية الواضحة الا أن الاشارات التاريخية والأنثروبولوجية بها أقل • وكل فرد من أفراد الجمهور

يلتقط الاصداء التي هو مهياً لها . أما تفسيري الذاتى فهو ان الافاقين جزءان لشخص أو لجماعة ترى نفسها ذاتيا ، فلاديمير ممثلا الجزء الودحى واستراجون الجزء الحيوانى . وأن بوتزو ولاكى يكونان شخصما أو جماعة ترى موضوعيا ، بوتزو ممثلا المستغل والمستفيد من الأفكار ولاكى المستغل (بفتح الغين) ومبتكر الأفكار . بمعنى آخر نحن نعانى ونسفى مع استراجون وفلاديمير فى مخاوفهم وآمالهم وكراهيتهم وحبهم . ولكننا نرى بوتزو ولاكى من خلال عيونهم ولذا لا نرى فيهما غير سطح الحياة الاجتماعى ، أما المعنى الذى كان يقصده بيكىيت بالضبط فأمر غير هام . المهم - وهذا عامل مشترك فى كل التفسيرات تقريبا - أن هذه الشخصيات الأربع تكمل صورة للإنسانية بوجه عام : وهذا شىء جوهرى نظرا لأن المسرحية فوق كل شىء تتناول محاولات الانسان لشق طريقه فى الحياة مقيما حائطا من الآمال والأوهام بينه وبين اليأس - اعظم هذه الآمال - وهو ان الحياة ليست عبنا واننا على موعد غامض فوق هذه الارض وليس محض صدفة - مرموز اليه بجودو . تساءل النقاد كثيرا عن طبيعة جودو وحقيقتها وهذا تساؤل لا محل له فالمسرحية ليست عن جودو وانما كما ينبىء عنوانها عن انتظاره . عن الحياة فوق الارض لا عما يعقبها .

أن فلاديمير واستراجون يقيمان نفسيهما كأدنى مقام مشترك لكسر الإنسانية . دفئهما وسط اليأس هو دفء الدنيا . هذا بالاضافة الى طاقتها المسرحية ، واشراق توقعيها ولغتها يجعل من هذه المسرحية « فى انتظار جودو » عملا عظيما باقيا على الزمان . لم يكتب بيكىيت منذ ذلك الحين شيئا بلغ هذا المستوى . مسرحية « لعبة النهاية » (١٩٥٧) جيدة الكتابة الا ان اليأس فيها قد أصبح على درجة من الشمول بحيث لم يعد من الممكن تمييز الشخصيات كرموز بشرية . ثم ان مسرحياته الأخرى قصيرة قصرا شديدا . ولعل أجودها هى « شريط كراب الأخير » (١٩٥٩) تشهد فيها

رجلا عجوزا يصغى الى وصف لتجربة جنسية سعيدة - التجربة الوحيدة - وهو وصف سجله على شريط منذ سنوات بعيدة ضمن سلسلة من الصور البديعة الدقيقة التي تعيد الى الأذهان مولى بلوم

يوجين يونسكو جاء الى المسرح عن طريق الكلام المعاد المؤلف .
وقع فى يده كتاب عن الجمل الانجليزية فأوحى اليه كتابة مسرحيته الأولى شخصيات « المغنية الصلعاء » (١٩٥٠) - مسستر ومستر سميت وحادمتها ماري واصدقاؤهم عائلة مارتن - مأخوذة كلها من كتاب المدارس الابتدائية . والمسرحية عرض بديع لكليشيات المجتمع البورجوازي . مليئة بالروتينيات غير المنطقية ، والدهشة المهذبة البلهاء التي تغرفاها للوقائع التافهة ، والحكايات الطويلة التي لا رابط لها . وشغف ظاهر للاتصال دون توفيق . الموضوع الممتع الوحيد فى حياة هؤلاء الناس هو المغنية الأولى الصلعاء الغامضة ومع ذلك فعندما يسأل رجل زائر من رجال المطافئ عن صحتها نصيبهم صدمة وكأنما نزلت عليهم صاعقة ويغيرون الموضوع على الفور . والمسرحية رغم ما فيها من نقط ضعف الا انها مضحكة جدا . وقيمتها تركز على أن جذور ما فيها من فنتزية تمتد الى التجربة المشتركة العالمية فى التفاهة والعبث .

كل مسرحيات يونسكو الجيدة تشترك فى هذه العمومية (وهى الصفة اللازمة لاضافة العمق الى شخصياته ذات البعدين) غير ان مسرحيته الثانية وهى « الدرس » (١٩٥٠) ليست واحدة منها . انها قصة أستاذ يحاول ان يعلم تلميذته الشابة الرياضه واللغة المقارنة . ضيقه المتصاعد يسير فى خط متواز مع اهتمامه الجنسى المتصاعد وتنتهى المسرحية باغتصابه الرمزي للفتاة وقتلها . الا ان هذه العلاقة بين الأستاذ والتلميذة تقصر عن اثاره تضمينات أوسع ومعظم الوقت مستغرق فى التفتيت المنطقي بعضه مضحك حقا وبعضه استعراض مهارة ليس الا وبعضه عبث . ومن المؤسف ان اصبحت لهذه المسرحية شهرة عالمية اذ ان ذلك يساعد على تغذية

الفكرة الخاطئة بان صفات يونسكو الرئيسية هي الفوضى اللفظية .
والإدهاش من أجل الادهاش نم التفلسف الذى لا معنى له . يونسكو
نفسه ادعى بان لغته مضعضة وانه يبنيتها من جديد . غير ان
اللمخبطة التى تلبط اليها مسرحياته أحيانا من تجميع لألفاظ ماهى
بألفاظ ليست فى الغالب سوى مجرد مطايا لفكاهات هزيلة
دخيلة .

ومن بعد « الدرس » جاءت مسرحية « الكراسى » (١٩٥٢)
وهى دراسة مسرحية ناجحة لزوجين طاعنين فى السن وذكريانهما .
بدأت مسرحيات يونسكو الآن تتخذ طابعا متزايدا من حيث الذاتية
والعصبية والعمومية . مسرحيتا « جاك او الخضوع » (١٩٥٥)
وملحقها « المستقبل فى البيض » (١٩٥٧) صور كابوسية لشاب
يعانى من الضغوط المختلفة التى ترهقه بها عائلته - ليمثل ويحافظ
على تقاليد العائلة وينجب وريثا . المؤثرات الكوميديّة المخيفة تنبع
من الطريقة التى تؤدى بها الشخصيات أعمالها الروتينية ، حتى ولو
كانت المواقف هزلية . فالعائلة تتبرا من جاك وتنبذه
حتى يمثل لنظام العائلة ويقول انه يحب البطاطس فى
قشرتها . كما ان تسلط فكرة الخلقة على عقول العائلة
تتمثل فى وضع الأقارب لعشرات البيض من تحته وحضه
بصوت موقع منغم على فقسها . وفى مسرحيته « ضحايا الواجب »
(١٩٥٣) يرغم الرجل الصغير البطل بواسطة زوجته وشرطى على
التنقيب المؤلم فى ذكرياته . على أنه بمواجهته لماضيه مواجهة أمينة
يحظى بحرية جديدة سرعان ما تظهر فى اتجاه مخيف بالارتفاع
والتحليق بعيدا عن متناول زوجته والشرطى . واذ يتضح انه فى
حاجة الى شىء من الثقل تنتهى المسرحية بارغامهم له على التغذية
بلباب الحبز .

لعل « أميديه » (١٩٥٤) و « الساكن الجديد » (١٩٥٦)
هما اجود مسرحياته ففيهما يجعل للاختلال العصبى عند شخصياته

الرئيسية كيانا خارجيا تماما وذلك بالحاقه برموز مادية (الجثة فى « اميديه » والأثاث فى « الساكن الجديد » - انظر صفحتى ٨٨ ، ٨٩) . ولهذه الرموز نتيجتان عظيمتان الأولى أنها تبقى المعنى عاما وذلك بعدم المطالبة بتفسير مخصص . والثانية أنها تعطى الفعل نقطة بؤرية وهو شئ كثيرا ما افتقد فى مسرحياته السابقة . والمواد نعالج معالجة طبيعية تامة (فالجنة الضخمة بالنسبة لايميديه وزوجته ليست سوى جنة ضخمة) وهذه الطبيعية لا تدع مجالا للنكات الدحيلة . كما أن الفوضى اللفظية التى عهدناها فى المسرحيات الباكورة تختفى فى هاتين المسرحيتين .

وبعد مسرحية « القاتل » (١٩٥٨) وهى عملية مفككة غاية التفكك انتج يونسكو اكثر مسرحياته نجاحا من الناحية التجارية وهى « الخرتيت » (١٩٥٩) . لقد وجد البطل بيرانجيه نفسه واقعا فى سبائك عالم كل واحد فيه يتحول الى خرتيت وعند النهاية يجد نفسه الانسان الوحيد الباقي . هذا المجاز لهستريا القطيع (مع تلميحات مخصصة من حين لحن عن قيام النازى) يزود يونسكو ببعض الفرص البديعة وخاصة فى تبرير الشخصيات للأحداث الفظيعة ، من ذلك النقاش الجاد بين بيرانجيه وصديق له عن مزايا وعيوب التحول الى خرتيت ، كما أن الجيران لايتنبهون للخطر ولا ينهضون لمواجهة مؤثرين الانغماس فى مجادلات فلسفية عن العدد الصحيح للحيوانات التى يمكن ان يثبت بالدليل الميسور وجودها طليقة فى المدينة . تفتيت المنطق هنا له ما يبرره من الناحية الدرامية فضلا عن انه ذو وقع طيب جدا ومع ذلك فالمسرحية يصيبها الوهن والتراخى . أن الرمز المركزى أقل خصبا من الجثة فى « اميديه » .

فى مشهد من مشاهد « الخرتيت » يخطئ يونسكو خطأ جسيما اذ يظهر شخصية وهى تتحول تحولا جثمانيا أمام أعيننا فمن الرأس ينمو قرن كما يتلون الصدر باللون الأخضر . هذا

النوع من التردى مألوف عند يونيسكو وفى جميع مسرحياته اخطاء مماثلة فى التقدير الدرامى . وحتى « أميديه » تنهار قرب النهاية عندما يدخل يونيسكو فجأة عدة شخصيات جديدة ثم يرفع ايمبدبه فى الهواء وهو يحنج احتجاجا واهيا بأنه « ضد الرفعة والعلو . . . ولعل فى هذا الضرب من التسامى الكلاسيكى فى نهاية التراجيدبا تسيئا من الترويح ولكن كان من الممكن ان تنهى المسرحية فى نطاق وضعها المحكم بما فيه من رموز . وفى مسرحيات اخرى يسمح للنكات التى لا محل لها بأن تفسد المشاهد كما ننشأ الافكار الجديدة ثم تخرب . سيظل يونيسكو هاويا فى المسرح بما تحمله كلمة الهواية فى اللغة الانجليزية من معنى .

أما جان جينيه فمسرحه مسرح الأحاجى والألغاز فهو يستخدم مراسم الهندام للتعبير عن ثنائية عواطف قوية معينة - الحب فى الكراهية والحسد فى الازدراء . اوضح مثال لذلك هو مسرحيته الأولى « الوصيفتان » (١٩٤٧) . الأختان كلير وسولانج يرتديان ثياب سيدتهما « المدام » كلما كانت خارج البيت . ولقد استحدثا نوعا من المراسم وذلك بان تقوم احدهما بدور الوصيفة لتساعد الأخرى على ارتداء ملابسها كما لو كانت السيدة او المدام فهى تنحنى فوق قدمها لتلمع لها حذاءها بينما تزهو المدام بزينتها المستكملة ، وفجأة تبصق فى وجه المدام وتنهال عليها ضربا وتطرحها على الأرض . هذه المراسم من سادية وما سوشية وغطرسة وميانة تعكس عكسا دقيقا موقف الوصيفتين من سيدتهما التى يعتزمان قتلها . وعندما تصل لانرى الغولة التى كنا نتوقع وانما هى امرأة سطحية من نساء الدنيا ، عادية ، غنية مسرفة فى الرومانتيكية ، ثم لا تلبث ان تمضى لتلاحق عاشقها الذى تحيطه بولهبها ورومانتيكيتها المضحكة دون أن تشرب الشاى المسموم الذى قدمه لها الأختان . ومن ثم تعود الأختان لاحتفالهما الخاص . تدرك كلير الآن ان الخطوة الأولى التى يجب ان يتخذها ضد المدام هى ان يقتلا فى نفسيهما عناصر المدام التى يكرهانها - وهى تعاليها ونفاقها

واعزادها بنفسها • وفي أبهة المدام ترغم سولانج على ان تناولها
النساي المسموم وتشربه • ان الكلمة. الاخيرة لسولانج لأول مرة
امينة وهادئة •

كل ذلك يصنع مسرحية بديعة متماسكة ذات فصل واحد
• ايا مثل واضح على عدم اهتمام بالناحية الخلقية فيما يكتب •

كان جينيه يتيما وارسل وهو مايزال صبيا الى الاصلاحية
وادبن عشر مرات بتهمة السرقة • واذا وجد نفسه منبوذا أيقن أن
النفاق وحده هو الذي يجعل المجتمع البورجوازي مختلفا عنه •
ان السر الذي أحس به داخل نفسه هو حقيقة الدنيا ولذلك فان
كل بنكير في نظره لص محترم وكل راهبة بغى متسامية • كانت
سرفاته في جانب من جوانبها احتجاجا خلايا على النفاق الخلقى غير
انه اكتشف في اواخر الثلاثينيات من عمره احتجاجا من نوع اقل
ازعاجا وهو - الأدب • الوصيفتان تعبر ان تعبيرا دقيقا عن فكرة
جينيه عن الأخلاق حيث يتضمن التحقيق الذاتي فيها قبول وتغذية
طبيعة الفرد الذاتية غير الخلقية • أمانة سولانج في نهاية المسرحية
هي أمانة الرذيلة - فلأول مرة تعترف دون حرج او حياء بميولها
الجنسية الشاذة مع اختها • ومع ذلك فالعجيب في الأمر ان هذه
المسرحية غير الخلقية تعمدنا تلوح للجماهير باللغة الخلقية : تعريه
الادعاء هي المقدمة المألوفة للضرورة للتجدد الخلقى والحيوى •

مسرحية « السود » (١٩٥٨) تتبع نموذجا مشابها وموضوعها
هو موقف السود المتناقض نحو البيض • فالزنج يقيمون احتفالا
بديعا تندمج فيه رغبتهم لقتل امرأة بيضاء مع رغبتهم لبهرها
جنسيا • وبعد مراسم قتل ملكة بيضاء وقاض وحاكم ومبشر
(يؤدى أداورها زنج يلبسون أقنعة بيضاء) يصفو الزنج أخيرا
لأنفسهم مثلهم مثل كلير وسولانج • ولأول مرة يتضاجع الشخصيتان

المركزيتان دون التهامس الخافت ودون تقليد وتقول الفتاة « على الأقل نعرف أنك لاتستطيع ان تننى اصابعك داخل شسعرى الأصفر الطويل » .

مسرحية جينيه الطويلة السابقة وهى « الشرفة » (١٩٥٦) تحليل يسوى بين السلطة والجنس لشخصيات ذات نفوذ صورى - ملكة ، قاض ، اسقف ، قائد والقادم الجديد للصقوف وهو رئيس الشرطة . وهى تهجم نارى على اعوان الحاكم اشد مما أنتجه اى كاتب مسرحى يسارى انجليزى . والمشاهد الأولى فى الماخور التى يلبس فيها البغايا رجالا عادين عباءات أصحاب المقام والسلطان ثم يمارسون بعد ذلك فنتزية السلطان الجنسية ، هذه المشاهد هى أحسن ماكتب جينيه من أحاجى . ثم يشتط التحليل فيما بعد ويذهب الى ما وراء الطبيعة ومن تم يغرق المسرحية . ان طريقة جينيه المسرحية محدودة جدا ولو انها فى نطاق حدودها يمكن ان تكون بالغة التأثير .

الولايات المتحدة :

فى عام ١٩٥٠ كان المسرح الأمريكى فيما يبدو يقود العالم . فقد كانت العشرينيات والثلاثينيات حادة النشاط المسرحى فى الولايات ثم انتجت الأربعينيات تنيسى وليامز وارثر ميللر . من الكم بدا ان الكيف ينبثق وهو وضع مثالى . بعد عشر سنوات كانت الصورة مختلفة كل الاختلاف فقد ظهر ان المسرحيتين اللتين كتبهما وليامز اول ماكتب كانتا احسن ما كتب . ثم ان ميللر لزم الصمت ست سنوات . ولم يتقدم احد - لا أحد على الاطلاق - ليقتفى اثرهما . يكتب وليام انج - وهو طراز متواضع من ابسن - مسرحيات تجارية يبدو ان جديتها تزيد من الاقبال عليها . كذلك يكتب وليم سارويان الذى نصب نفسه المسيح المنتظر . فمنذ عام ١٩٣٩ عندما قدم مسرحيته الأولى ذات الفصل الواحد (الرجل الذى ترك قلبه فى

النجاد) بقوله : « ان المسرح الامريكى الأصدق والأعظم سوف يبدأ حياته بعد ان تظهر هذه المسرحية وتحدث اثرها » - منذ ذلك التاريخ وهو يغوص غوصا منتظما فى وحل ترخيصاته العاطفية .
نم ان كاتبين من كتاب القصة وعما ترومان كابوت وكارسون ماك كلرز قاما بجولة قصيرة فى دنيا المسرح ثم انسحبا ثانية . وكتب ارثر لورنس بضع مسرحيات نجحت نجاحا متوسطا وذلك قبل أن ينتقل الى الكوميدي المسرحية وكتابة كتاب قصة الجانب الغربى (١٩٥٧) وغجرية (١٩٥٩) .

جاء بعد هؤلاء وليم جيسون وهو كاتب قصة آخر انتقل الى المسرح فى الأربعينيات . مسرحيته الأولى « اثنان يتأرجحان » (١٩٥٨) كوميديا شخصيات واستعراض قوة اذ ان الشخصيات لا تزيد عن اثنتين . ولقد مسرح بعد ذلك بعام كتابا له عن هيلين كيلر وحياتها الباكورة . ومسرحية « العامل المعجز » (١٩٥٩)
نظهرنا على محاولات انى ساليغان للوصول الى عقول الصم والبكم والعميان والناشزين من الأطفال فى السابعة من عمرهم . وهى ذات اثر من الناحية المسرحية وينقذها موضوعها الواقعى من الترخص العاطفى غير انها انتاج صنعة اكثر منها انتاج فن . لسوف يصبح جيسون تيرنس راتيغان الامريكى - وهو صناع لماح يمكن ان ينتقل من موضوع لموضوع ماسا اياه بعضا المسرح السحرية ولكن دون ان يكون له هو ذاته عمق بصيرة .

وأحدث الكتاب المسرحيين الاميركيين هو جاك جلبر الذى تركت مسرحيته « الصلة » (١٩٦٠) اثرا طيبا فى نيويورك ولكن ليس فى لندن . وموضوعها هو مدمنو المخدرات الذين يزعجهم الغير من اصحاب المصالح والمتعاطفين . يفسد المسرحية اطار شبه بيرانديللى لا يحظى بالثبات كما يقود الكاتب الى عدة سبل أسلوبية مسدودة . الا ان اللب الطبيعى المكون من الحوار الجارف للأنباذ بديع ويشير الى العرق الحقيقى عند جلبر .

سويسره

لم يظهر فى المانيا منذ النظام النازى كاتب مسرحى ذاعت شهرته عالميا الا أن سويسرة الناطقة بالالمانية أنتجت أخيرا ولأول مرة فى تاريخها كاتبين مسرحيين هامين . وليس هناك شىء مشترك بين المسرحيات الأولى **لفردريك دورينمات** (ولد ١٩٢١) ومسرحيات **ماكس فريش** (ولد ١٩١١) . الا أن هناك تشابها فى أعمالهما الأخيرة الناجحة يستحق المناقشة . مسرحيتا دورينمات «الزيارة» (١٩٥٦) وفريش « مشعلو النار » (١٩٥٨) مسرحيتان خلقيتان عصريتان بورجوازيتان هما رد فعل لرخاء المانيا العظيم بعد الحرب ولكنهما لا يشاركان فى الهستريا التى سببتها مادية العشرينيات المائلة فى المسرح .

فى مسرحية « الزيارة » تعود كلير تساخا ناسيان وهى أغنى سيدة فى العالم الى مسقط رأسها البلد الصغير . كل واحد يأمل فى أن تهب المدينة ومواطنيها هبة طيبة . وفى المأدبة التى اقيمت تكريما لها تمنحهم بالفعل منحة قيمة - ولكن على شرط واحد : وهو ان يقتلوا الفريد ايل وهو مواطن مبجل والعمدة القادم المرتقب .

السبب هو انه منذ سنوات عديدة انكر الطفل الذى ولدته منه واستأجر رجلين ليحلفا زورا بانهما هما الآخران ضاجعاها وعلى ذلك طردت من المدينة كبغى . وهكذا سلكت سبيل الغوانى الذى هيا لها عن طريق زيجات عديدة فطنة عمل ملايينها . وهى الآن متأهبة لأن تشتري انتقامها . كان رد الفعل لعرضها اول الأمر استياء خلقيا شديدا ولكن الفصل الأول ينتهى بكلماتها الهادئة المنذرة : « أستطيع أن أنتظر » ثم لا يلبث الناس أن يشتروا الغذاء الطيب والكساء الثمين سلفا . ولما كان ايل نفسه صاحب حانوت فقد ادرك قبل غيره ما كان يجرى ولكنه لم يكن يملك عمل

شيء . فلما تراكمت الديون على المدينة تدخل الاقتصاد المحض
وجعل امر الموت شيئا لا مفر منه .

وبالمسرحية نقط ضعف : فهناك تكرار مبالغ فيه لما يكتشفه
ايل من ان الناس يرتدون ثيابا انيقة واحذية جديدة . فضلا عن
ان دورينمات يجعل المواطنين قساة القلوب قسوة بالغة . الا ان
قيمها نكمن في الصرامة الخلقية الزكية التي تنبع من الفكرة المركزية
ومن معالجة دورينمات الحرة لها في الاطار العام لمدينة صغيرة .
والمسرحية تستطيع بذلك ان تكون خيالية وعصرية في نفس الوقت
(وصول كلبر مع حاشيتها المربعة المكونة من خصيين أعميين
استخدمت ثروتها في القبض عليهما وتشويههما والاحتفاظ بهما
يشير في الذهن فكرة القضاء المحتوم - تسلمها برقية من الرئيس
ابزنهور مهنئا بالزواج) . تنعكس الصرامة في اللغة . كلير
وزوجها واقفان في شرفة الفندق فيسمعان ضجيجا وعراكا عندما
يكتشف ايل ما يصنعه الناس فيطرد جميع عملائه خارج المحل

الزوج الثامن : ضجيج في الشارع

كلير : حياة المدينة الصغيرة

الزوج الثامن : يبدو ان شيئا غير عادي يجرى في ذلك الحانوت

كلير : ربما كان عراكا على سعر اللحم

في مسرحية « مشعلو النار » يعالج ماكس فريش موضوع
المهادنة بصرامة مماثلة . حتى اسم البطل ذاته ، صيغ على طريقة
المسرحيات الخلقية في العصور الوسطى - ومعناه الرجل الصالح
واسمه الأول جوت ليب أي حب الله . وهو بورتجوازي صالح يعيش
في بلد ازداد فيه أخيرا حوادث اشعال الحرائق العمد . ومن رأيه أنه
ينبغي شنق مشعل الحرائق . يعرف هذا مصارع عاطل من مصارعي
السيرك اسمه شميز، يطرق بابه ويسأله طعاما . يدخله الرجل الصالح

بعد احجام ويقدم له الطعام بل ويسمح له بالنوم فى البيت .
وفى اليوم التالى يأتى المصارع بصديق له سىء السمعة مثله .
يظل الرجل الصالح وزوجته يقظين طول الليل اذ يوقظهما
صوت دحرجة يتبين فيما بعد انها براميل بترول . يقوم الرجل
الصالح بمحاولتين ضعيفتين للتخلص من الرجلين وعندما يزداد
يقينه بانهما هما اللذان يشعلان الحرائق يزداد فى رعبه تطلعا
نحوهما بل ويقدم لهما عشاء فاخرا فيه اوزة تكريما لهما . وأثناء
العشاء يتهمانه بأنه يشتبه فيهما . ولما ينكر يطلبان منه كدليل
لحسن النية علبة ثقاب (فلقد اكتشفا انهما نسيا الثقاب ولا قدرة
لهما على عمل شىء) . فيأتيهما بالثقاب ومن ثم يشعلان النار فى
البيت ويجد الرجل الصالح هو وزوجته بابيت نفسيهما للنصف
الثانى من المسرحية فى الجحيم .

وفى استياء شديد يسخط الرجل الصالح على فضيلته :
لقد التزمت طوال حياتى الوصايا العشر . لم افقد الحياء
قط . لم اطمع فى بيت جارى او اذا طمعت فيه ابتعته .
واخيرا ينتقل هو وبا بيت الى الجنة فلقد اعلن ابليس مستاء
أنه قد تقرر فيما يظهر عفو عام :

كل من يرتدى بزة رسمية او ارتدى بزة رسمية عندما قتل
او الذى يعد بارتداء بزة رسمية عندما يقتل او يأمر بالقتل فقد
نجا .

والمسرحية متصلة على التخصيص بقيام النازية وتدمير المانيا
اثناء الحرب ورخائها الجديد . يقول بيدرمان اى الرجل
الصالح لقد كانت النار الكبرى بعد كل شىء نعمة « من حيث تخطيط
المدن » وتختتم الجوقة بقولها :

ابدع مما كان

اغنى مما كان

ابراج عصرية عالية

تتلاً بزجاجها ومعدنها المصقول

ولو ان القلب لم يتغير

سبحوا لله

قد ارفعتم قوائم مدينتنا •

شعر الكورس فى معظمه بريختى الأسلوب • لقد كان فريش
صديقا حميما لبريخت • « ومشعلو النار » رغم أنها ليست فى أية
نقطة تقليدا الا أنها أبدع امتداد ظهر حتى الآن لمسرح بريخت وهو
خط من التأثير يمكن ان يذهب بعيدا •

بريطانيا العظمى

٨ مايو ١٩٥٦ هو اكثر التسواريخ ذكرا فى نقد المسرح
البريطانى الحديث - وهو التاريخ الذى قدم فيه مسرح الرويال
كورت مسرحية جون أوزبورن « انظر الى الوراء فى غضب » منذ ذلك
التاريخ دخلت حياة جديدة وحركة فى المسرح اللندنى الذى كان
يغط فى سبات متقطع من عهد شو وجولزويردى • فى الخمسينيات
كان قد وصل الى أقصى ما يمكن من ملاعبة أدبية فى شعر كريستوفر
فراى الدرامى الذى كان نثر اوزبورن نقيضه العنيف • كان نثرا
فيه تهور واندفاع وغلو يسبق ذات اليمين وذات اليسار ، نثرا
حيوانى الصفة ، جديدا اذ ذاك على المسرح ولم يعدله شئ بعد •

الحيوية فى الشخصيات وفى الحوار هى الميزة الكبرى لعمل
اوزبورن • ضعف مسرحياته الأولى كامن فى الجانب العقلانى للكتابة
المسرحية وفى تنظيم المسرحية كلها وأيضا فى معناها • فنهاية
مسرحية « انظر الى الوراء فى غضب » مثلا ليست موضع الرضا •

السبب الحقيقي لقسوة جيمى بورتير على امرأته طوال المسرحية هو فيض النشاط عنده . فعمله كبائع للحلوى فى أحد المحال لا يستهلك شيئاً يذكر من هذا النشاط فما تبقى عنده يصرفه فى سلق زوجته اليسون . انه يتشوق للرد ولكنها اضعف وارق من ان يبادله الشتائم وتعانى فى صمت مما يزيد غضباً وسخطاً . صديقتها هيلينا التى تصبح عشيقته عندما تهجره اليسون اصلب منها عوداً فهى لذلك تقف منه موقف الند ومن ثم تضىء الحياة فى البيت . الا أن اليسون تعود وتتصالح مع جيمى مرة اخرى . وتنهى المسرحية وهما فى احضان بعضهما البعض يلعبان لعبة الدب والسنجاب القديمة وهى لعبة اطفال كانت المستوى الوحيد الذى يتيح لهما الحيوية . هذه النهاية فى المسرح تبدو بدیعة ، رائعة فى سخريتها . فنموذج المسرحية فيما يتضح كان دائرياً ، عدنا من حيث بدأنا وفى الغد سيبدأ الشقاء مرة اخرى من جديد . غير ان مخرج المسرحية تونى ريتشارد سن أنكر فى مناظرة عقب اداء المسرحية أن هذا هو المعنى المقصود . أنها مسرحية مليئة بالأمل . لقد تحسنت علاقتهما وكانا يلعبان لعبة الدب والسنجاب ساخرين لأول مرة . ولقد اكد النص المطبوع ذلك . المفروض ان جيمى يورتر يقدر اليسون عند النهاية لأنها عانت أخيراً من الشقاء مره (لقد فقدت طفلها) وهو معياره الرئيسى للحكم على الأشخاص ولكن هذه نبرة زائفة من السعادة فسيظل جيمى فياض النشاط وستظل اليسون على ضعفها القديم .

وهناك امثلة على نفس القصور فى مسرحية « المرفه » بالرغم من ان حيويتها تجعلها مسرحية ذات وقع طيب . آرشى رايس رجل مقتنع بانه لم يعد يشعر بأى شىء ، يحكى حكاية طويلة عن زنجية سمعها مرة تغنى . فحسدها على عمق شعورها . وما تنقضى لحظات حتى يجيئه خبر قتل ابنه فى السويس فما يكون منه الا ان يغنى كما كانت تغنى الزنجية وهو شىء يجعل نهاية الفصل رائعة ولكن

الجمهور تأثر لأنه ظن انه رأى كيف تأثر ارشى اخيرا تأثرا شديدا .
فاذا كان هذا هو قصد اوزبورن فالخيلة هيئة زرية . اما اذا كان
يكتب فى جدية اكثر - وهذا هو ما نأمله - فرد فعل ارشى فى هذه
الحالة لا يمكن ان يكشف الا عن اعماق سطحيته التراجعية وكان
الواجب اذن أن يروع الجمهور . كان هناك قصور من جانب
اوزبورن عن تحقيق مقصده .

بمسرحية « لوثر » (١٩٦١) ابعده اوزبورن هذه العيوب
وعنى بنجاح عظيم الى مستوى اعرض وأعلى من الكتابة المسرحية .
نعقب المسرحية كفاح لوثر الذاتى ومغالبته لشعوره بالذنب وبحثه
عن علاقة شخصية مع الله - وهى اثاره الضمير البروتستانتى .
وعنى فى شكل سجل للحوادث وأنما سجل روح . الحوادث التاريخية
لا بأتى ذكرها الا عندما تكون لها صلة مباشرة بتكوين لوثر
الشخصى : نرى ما يكفى من ثورة الفلاحين لنقدر الأثر الذى تتركه
على لوثر ولكن لا لنفهم اسبابها التاريخية أو نتائجها . لقد شكنا النقاد
من ان المسرحية تحذف الكثير ولكن هذا الحذف جزء من اسباب
فونيا فهى تركز تركيزا امينا ومتواصلا على موضوع ما كان احوج
اوربورن اليه من قبل . كثير من المشاهد درامى حاد - مثال طيب
على ذلك هو الاعتراف المقدس الذى تبرز فيه غممة لوثر الحسنة
بالذنب ازاء الخطايا التافهة التى يغنيها الرهبان الآخرون فى نعومة
... ولكن اوزبورن فى هذه المرة يتحاشى جميع لمسعات الميلودراما
الدخيلة . وهو يعتمد اساسا على اقوى اسلحته - وهو اذنه العظيمة
للنثر المنطوق . وهذا هو الآخر اصبح أكثر طواعية وأكثر نقاء .
فاذا كانت مسرحية « انظر الى الورا فى غضب » تستولى على انتباهنا
بضرب الصنوج فمسرحية « لوثر » تفعل ذلك بيسر الكلارينيت ذى
اللبونة والعضلية . ونظرا لأنها اول خطوة خيالية لأوزبورن خارج
نطاق الطبيعة المعاصرة فهى مرحلة حاسمة تنطوى على أمل كبير فى
تكوينه وتطوره .

آرنولد وسكر (ولد عام ١٩٣٢) من عدة نواح نقيض اوزبورن (ولد عام ١٩٢٩) فاذا كانت مسرحيات اوزبورن تبدو كبداية حية لسيرة حافلة فثلاثية وسكر بضبطها وشدة دقتها اكثر شبيها بنهايتها الواعية . ابرز ما فى هذه المسرحيات الثلاث هو القدر الكبير من الوعظ المباشر الذى تحتوى عليه دون أن تغرق وهى خاصة يربطها المرء غالبا بآخر مسرحيات الكاتب الدرامى .

« حساء الدجاج بالشعير » (١٩٥٨) و « جذور » (١٩٥٩) و « انى اتحدث عن اورشليم » (١٩٦٠) تبدو لأول وهلة ثلاثية بالمعنى الفضايف من حيث ان كل واحدة منها تتضمن بشكل من الأشكال رونى كاهن . فى مسرحية حساء الدجاج بالشعير يتربى مع عائلة من الشيوخ الانجليز . تاريخ المشهد الأول ١٩٣٦ والمشهد الاخير ١٩٥٦ والمسرحية تتضمن بصورة بديعة التحول من المثالية الى خيبة الأمل ، من الحرب الأهلية الأسبانية ، الى الثورة المجرية بينما الشخصيات ذاتها تتحول من ثورين شبان الى صغار راسماليين كهول . يلعب رونى دورا فى « جذور » كمؤثر فحسب - هى قصة فتاة عاملة من نورفولك تقع فى حبه . يحاول ان يعلمها وأن يلقتها آراءه وأفكاره التى تنقلها محرفة الى أهلها الفلاحين الذين يذعرون . الا ان رونى رغم قوله المثالى من انه سيجعل منها مخلوقا بشريا جديدا يسقط فجأة ، ولكن المسرحية تنتهى نهاية أكثر أملا من مسرحيات وسكر الأخرى اذ ان الصدمة تهز بيتى هزة يكون من أثرها أن تجد لنفسها صوتا ورأيا خاصا ، لقد أجدى «التعليم» رغم خشونته وعفويته . « انى اتحدث عن اورشليم » تظهر أخت رونى وزوجها وهما يحاولان ان يعيشا عيشة على نمط وليام موريس وذلك بانتاج أثاث من صنع اليد فى منزل متداع من منازل نورفولك - الأسرة كوحدة اجتماعية . يفشلان لسببين الأول ان الاختيار فى المجتمع الصناعى العصرى شئ غير عملى والسبب الثانى ان هناك هوة كبيرة بين مثاليات ديف سيموندر وواقع معيشته . فهو يفقد

عمله الأول كنجار لأنه يأخذ حزمة من المشمع يملكها صاحب العمل (ولو طلبها منه لأعطاهما له) ثم ينكر انه اخذها - وهي حادثة أحسن اختيارها من حيث انها مألوفة ومع ذلك ذات دلالة . هذه الهوة بين المثالية والممارسة مركزية فى المسرحيات الثلاث جميعها والمعنى الذى يمكن أن تدعى احقيقته فى عنوان الثلاثية هو كنالات تجارب مختلفة وعلى العموم مذهبة للأمل الكاذب فى الاشتراكية العملية .

مسرحية وسكر الأولى وهى « المطبخ » (التى لم تمثل كاملة حتى عام ١٩٦١) تصور تصويرا دراميا ناجحا جو العمل الروتينى فى مطبخ مطعم كبير بحرارته وضجيجته . وفى « المطبخ » مماثله سهلة للحياة العصرية المحمومة فى مجتمع صناعى غير ان وسكر يفسد مسرحيته بتأكيد العبرة وابرازها بالأصرار الأدبى . واحد من رؤساء الخدم يحكى حكاية بديعة عن سائق سيارة لكل ومظاهرة سلمية . مغزى القصة عن ضيق أفق الناس واضح ، الا أن رئيس الخدم يواصل الشرح والايضاح بعبارات أدبية مثل قوله « ان الذى يثير فى ثائرة الفزع .. » .

أساس «المطبخ» الذى بنيت عليه هو تجارب وسكر كطباخ للفظائر ، وشخصية رونى كاهن تبدو سيرة مباشرة للمؤلف . لقد حلت اللحظة التى يتعين فيها على وسكر ان يقوم بعمل خلاق مترامى الآفاق . غير انه فيما يبدو يفتقد الشرارة التى يستحوذ عليها اوزبورن استحوذا تاما ومن المشكوك فيه أن تتطور مسرحيته . « حساء الدجاج بالشعير » تثير فى الذهن بشكل غريب مسرحية « انهض وغن ! » وهناك وجوه شبه اخرى واضحة بين وسكر وكليفورد اودتس الكاتب الدرامى فى اواخر الثلاثينيات اليهودى اليسارى صاحب الأمل الأبيض والذى لم يتحقق الأمل الكبير فيه .

اكتشف مسرح الرويال كسورت اوزبورن ووسكر

كما أن كاتبين مسرحيين آخرين ظهرا عن طريق الاسطبلين المسرحي اليساري الآخر في لندن في الخمسينيات وهو معمل جون ليتلوود المسرحي . هذان الكاتبان هما برندان بيهان (المولود ١٩٣٢) وشيلا ديلاني (المولودة ١٩٣٩) . لقد أصبح اسم جون ليتلوود مقترنا بأسلوب معين من المسرح وذلك بفضل المسرحيات الجديدة التي اختارتها وقدمتها وبفضل طريقتها في اخراجها وهو أسلوب يتميز بالتفكك متضمنا مشاهد قصيرة لا حصر لها وندففي متواصل للحركة على المسرح ثم مقاطعات عديدة للوهم المسرحي . وبالرغم من ان هذا الأسلوب يتحجر احيانا في شكل عقد من الألاعيب ألا أنه عون كبير للممثلين يمنحهم حيوية كبيرة على المسرح وعذوبه وتحررا من القيود المفترضة . على ان تأثيرها على كتابها كان كارثة من الكوارث . فمن المحقق ان المسرحية الثانية لكل من برندان بيهان وشيلا ديلاني فيها مطابقة أقرب لأسلوبها الموضوع من المسرحية الأولى الأمر الذي كان وبالا عليهما .

مسرحية بيهان « الشخص المعطل » (١٩٥٦) كانت كوميدى سوداء تدور حوادثها في سجن سيجري شفق رجل فيه . هذا الرجل لا نراه ابدا وانما وجوده في السجن يسيطر على المسرحية كلها . والمشاهد في بعض الأحيان رهيبة وفي أغلب الأحيان مضحكة ولكنها متصلة دائما بالموقف المركزي وهذا ما يمنح المسرحية تماسكا في موضوعها وشخصياتها وهي صفة تشاركها فيها مسرحية شيلا ديلاني الأولى . « مذاق العسل » (١٩٥٨) قصة فتاة مستهترة ابنة امرأة سليطة تكاد تكون بغيا . تنشأ بينها وبين بحار زنجي علاقة قصيرة (تشير الى البحار في مذكراتها فيما بعد كأمر أسود اسمه الأمير أوسيني) تحمل منه ، ثم يحميها شاب رقيق لوطي ، تكثر من العراك مع امها ومع زوج امها الوغد وهكذا تمضي في هذا الطريق عدة شهور من عمرها الى أن تسدل الستار . ميزة المسرحية في حيويتها فالأم السليطة والزوج الوغد المتبذل شخصيتان

عامرتان ، كذلك الممارك بين الأم وابنتها جزء من موقف عامر • غير أن عذوبة الكتابة تجعل ذلك فى المقام الثانى من الأهمية فالحوار فيما يبدو • ينحرف فى اى اتجاه (البطلة كجيمى بورتير تستمتع بالتعليقات الجارحة العابرة على أى ناحية من نواحي الحياة) ولكن تحت السطح ينمو نموذج ثابت من العلائق ويتطور • فهى مسرحية لا زحود لآى شخصية فيها الا من حيث علاقتها العاطفية مع البطلة • لا يمكن ان نتصور مثلا ان سباكا فكها يظهر لحظة وجيزة من اجل ضحكة • ربما كان هذا أكثر من أى شىء آخر هو علة ذلك التماسك الدقيق لنسيج المسرحية • ان المسرحية تشغل عالما خاصا بها ، عالما وضاء يكاد يكون شاعريا •

على التحقيق ليس هذا صحيحا بالنسبة للمسرحية الثانية لمس ديلانى وهى « الأسد عاشقا » (١٩٦٠) التى اخرجها فى لندن احد تلامذة مس لتلوود • ورغم ان مركز المسرحية هو زوجان تعيشان وعائلتهما الا ان هناك ايضا بغيا وقوادها وجارين متقولين بل ومبشرا يحمل اعلانا كبيرا فوق صدره وآخر فوق ظهره ، وكل هؤلاء ينحرفون جميعا خلال الفعل لمجرد التأثير الكوميدي • وأسوأ من ذلك ان النكات التى لا علاقة لها البتة بالنص او بالشخصية توزع جزافا • هذه مناقص اصبحت مألوفة فى اضعف المسرحيات الجديدة التى تقدمها جون لتلوود وهى تظهر ايضا فى مسرحية بيهان الثانية •

« الرهينة » (١٩٥٩) التى كتبت اصلا باللغة الكلتية قبل « الشخص المعطل » واقبستها جون لتلوود فيما بعد لقيت من الناحية التجارية نجاحا أكثر من « الشخص المعطل » كما انها فائقة المتعة • وهى فى ظاهرها تشبه اعمال أوكيزى الباكره فى اطارها وفى تناولها الموضوع التراجيذى تناولا هزليا - الجيش الايرلندى الجمهورى يقبض على جندي بريطانى كرهينة مقابل صبي ايرلندى حكم عليه بالموت • الا ان اشراق أوكيزى يتجلى فى صدق شخصياته ودفئها تلك الشخصيات المذعورة الواقعة فى شباك أوقات عصيبة •

أما شخصيات بيهان فليست سوى أصفار كوميدية • الوطنى الزمار الذى ينفخ فى زمارة القرب ، رجل المعسكر اللوطى ثم امرأة جيش الخلاص ••• ما هم الاكسوم تضحك بالاضافة الى شخصيتى جوكسر وبيكوك • عندما يسمع الجندى البريطانى الأمر بإعدامه يحتج احتجاجا موجزا ثم يطلب الموسيقى ويغنى اغنية « انا صبى انجليزى سعيد » المقطوعة الأخيرة فيها تقول :

انى احب حى نوتنج هل القديم
واحب ان أجوب فيه
اما اولئك الصبيان السود
الذين أراهم فيه
عليهم اللعنة وليعودوا لبلادهم

هذه ضحكة رخيصة فى موضوع من موضوعات الساعة (١) ولا صلة له البتة بالآثر الأبعادى لبريخت • ان بريخت كثيرا مايكسر اليهم المسرحى ولكنه لا يكسر المزاج او المعنى فى المسرحية اما اغنية بيهان فهى تكسر كل شىء لا لشيء الا لتضيف نكتة فارغة • ذلك عرض من مخاطر اسلوب المعمل المسرحى •

فى عام ١٩٥١ منح جون هوايتنج (المولود عام ١٩١٧) جائزة مسرح الفنون لمسرحيته « يوم القديس » • منح هذه المسرحية الجائزة تعليق ناطق على حالة الكتابة المسرحية فى انجلترا اذ ذاك • فلقد كان هناك اكثر من الف مسرحية مشتركة فى المسابقة وان مسرحية « يوم القديس » لسيئة بالغة السوء • لقد تناولت بطريقة مثقلة بالرمز والصدفة موضوع رجل يؤثر ذاته على العلائق الشخصية • وهو نفس الموضوع الذى تناوله هو يتنج بنجاح اكبر بعد ذلك بثلاث سنوات فى مسرحية « اغنية المسير » (١٩٥٤) • لقد زال اضطراب

(١) الاشارة إلى المؤلفين الذين تقطن أعداد كثيرة منهم الحى المشار إليه والذين يتصاعد الشعور ضدّهم فى الوقت الراهن — المترجم •

« يوم القديس » والمسرحية تذكرنا بشدة بمسرحية بيتى « حوض الزهور المحترق » فهي تتحرك فى وضوح سلبي وسط عالم درامى على بعد خطوة من الواقع الطبيعى دون ان تفقد الاتصال به قط . ومع ذلك فقد فشلت فى لندن . ولعدة سنوات بدا ان هوايتنج اعتزل المسرح الى ان وضع بيتر هول وهو المخرج النشيط لشركة مسرح شيكسبير الملكى فى ستراتفورد أون ايفون - وضع يده فى عام ١٩٦١ على مسرح لندنى وهو الأولدويتش لتمثل فيه الفرقة اثناء الشتاء وراح يعد لمسرحيات جديدة فكان اول عمل له ان اغرى جون هوايتنج بان يخرج من صمته وكانت النتيجة مسرحية « الشياطين » (١٩٦١) وهى اقتباس لكتاب اولدوس هكسلى « شياطين لودان » . فى هذه المسرحية خطأ هوايتنج خطوة كبيرة فى استخدامه للكتابة . لقد حقق «أغنية المسير» الوضوح العملى . أما الآن فهو يستخدم الألفاظ والصور بدقة صانع الجواهر ليحدد الشخصية والمزاج . ومع ذلك فبالمسرحية عدة اخطاء فعنصرا الكوميدي والتراجيدي يجنحان بدل التقوية الى تشتيت بعضهما البعض كما ان الحوار يظهر عليه فرط الاعتناء ولكن الضعف الرئيسى نابع مباشرة من القصة التاريخية . فجراندير كاهن لودان الفاسق لم يلق قط الأخت جان وهى الراهبة التى سيطرت على ذهنها صورة هذا المغامر زئ النساء - هذا الكازانوف عسير المنال والذى أدى « لبسه » الظاهر لها الى اعدامه بتهمة السحر . لب مسرحية هوايتنج هو المعاناة الروحية لجراندير والراهبة . الا أن هذه المعاناة تنكشف فى العزلة - هى عند الأخت جان مناجاة نفس وعند جراندير حوار مع منظم للمجارى رمزى . فالمسرحية بذلك تفتقر الى لحظات المواجهة النابضة بالحياة والتى لا غنى عنها للدراما . كما لو كانت شخصيات راسين تقصر حديثها على الأصفياء وحدهم او ان تحتوى « هاملت » على مناجاة النفس وحفار القبور دون المشهد بين هاملت وأمه .

لعل **روبرت بولت** (المولود عام ١٩٢٤) هو اقل هؤلاء الكتاب الجدد انفرادية . تتميز مسرحياته بالجدية الواضحة والاخلاص في العمل كما تتميز بالقدرة اليسيرة على استخدام الرمز والتصاویر لتحقيق غايته : وفيما عدا ذلك ليس هناك ما يوحى بأن مسرحياته « الكرز المزهرة » (١٩٥٧) « ورجل لكل اوان » ثم « النمر والحصان » (كلاهما ١٩٦٠) كتبها كاتب واحد . وهى لا نذهب بعيدا تحت السطح . ربما كانت مسرحية « الكرز المزهرة » أكثرها نجاحا وذلك ضمن نطاقها المحدود . فهى قصة ساكن من سكان الضواحي لديه اشتراك بالقطار الذى ينقله لعمله فى المدينة ويعود به كل يوم . حلمه هو حياة الريف البسيطة الصحيحة . وهو « مقتنع بأنه سوف يغدو انسانا جديدا اذا استطاع ان يبيع كل ما يملك ليزرع بستان تفاح . الا أنه عندما تحين الفرصة يخشى انتهازها : لم يكن حلمه سوى طريقة يفر بواسطتها من مواجهة القصور فى حياته الحالية . لحظات المسرحية الدرامية محكمة التدبير كالتنهاية المنغمة للفصل الأول التى انبنت بمهارة من موقع طبعى . غير ان المرء يشعر طول الوقت بالتدبير . يصدق هذا بشكل اوضح فى مسرحية « النمر والحصان » وهى مسرحية عقلانية باردة ومن المفارقات ان موضوعها هو اهمية العاطفة والشخصيات مرتبة فيها ترتيبا دقيقا لتمثل كل موقف ذى صلة مثلها مثل مسرحية بريستلى كثيرة الشبه بها وهى شجرة الزيزفون التى كتبت قبل ذلك باثني عشر عاما . الا ان هذه الشخصيات المدبرة تعجز فى كلتا المسرحيتين بالمقارنة بآرثر ميللر مثلا - تعجز عن ان تسمو فوق يبس التصور وجفافه . اكثر مسرحيات بولت تقديرا هى « رجل لكل اوان » ونظرا لأن الشخصية المركزية فيها هى سير توماس مور وموضوعها هو قوة الشخصية فهى سامية المرمى . ولكنها تظل ضحلة لا رابطة بينها وبين العصر . ان ايمان مور بالكاثوليكية الرومانية - طبقا لما يقوله بولت - لا يمكن الطعن فيه وان معارضته للاصلاح كان بذلك امرا لا يمكن ان يتطرق اليه الشك .

المسرحية ترينا محاولات كرومويل وحكومته البوليسية لارهاب مور ومراودته على امل ان يوافق على طلاق هنرى الثامن . لكن هذه الدراما السطحية التى وقعت فى البلاط لا تثير صراعا مماثلا فى نفس مور . فلتجرده من الشكوك الذاتية ولعدم رغبته فى وقفة بطولية يصارع فى محاولة طويلة لتجنب الاعداء عن طريق المراوغات الممانونية . والمسرحية فيما تؤكد مكتوبة بمهارة فائقة ولا ريب فى ان بولت سوف ينتج عديدا من المسرحيات الجدية عميقة الاثر وان افتقرت الى الضراوة . ولكنه سيغدو فيما اظن على ضوء تعريفى السابق كاتباً مسرحياً وليس درامياً .

كاتب آخر من الكتاب الذين عهد اليهم بيتر هول بكتابة مسرحيات جديدة هو جون آردن (المولود عام ١٩٣١) . مسرحية « يعيشون كالحنازير » (١٩٥٨) تعرض عائلة شبه غجرية تنتقل الى منزل من منازل البلدية فى مجمع سكنى جديد . ان مسلك هذه العائلة البهيج الذى لا يتمسك تمسكاً شديداً بالخلقيات ينير سخط الجيران الموقرين . ويمكن أن تؤخذ هذه المسرحية على انها تمثيل للتمرد على المجتمع غير ان الجاذبية فى المسرحية تنبع من شخصيات الأوغاد ومغامراتهم ولغتهم الحية المصورة . موضوع مسرحيته التالية اقوى .

مسرحية « رقصة الصول موسجرىف » (١٩٦٠) شديدة التعقيد اذا أردنا ان نصفها وصفا موجزا . مراميها الواضحة هى فظائع الحرب والاستغلال الاستعماري او الصناعي ولكن احتجاجها العميق موجه ضد اى طريقة احتكارية لانهاء هذه المظالم . جاك موسجرىف الأسود يصل مع ثلاثة من جنوده الى احدى المدن الشمالية . ظاهر مهمتهم هى التعبئة ولكن الحقيقة هى انهم احضروا معهم هيكل زميل لهم اسمه بيلي هيكس . هذه بلدته . اصيب هيكس برصاصة فى ظهره أثناء خدمته فى محمية بريطانية التاريخ ١٨٨٠ وليست هناك مشقة فى مطابقتها بقبرص العصرية ..

كما قتل خمسة من الأهالي الأبرياء في الإجراءات النارية السريعة .
ان الذي أتى بهؤلاء الأربعة في مهمتهم الغريبة بهذه المدينة هو
اشمئزازهم من هذه الحوادث الا ان هذا الاشمئزاز يتخذ عند كل
منهم شكلا مختلفا . أحدهم أصبح داعيا حقا من دعاة السلام ، كل
ما يهمه هو ان ينشر الحقيفة عن الحروب وفظائعها . وآخر ليس
سوى سفاك تلذ له فكرة التآر . وثالثهم شخصية ضعيفة رماه
سوء بخته في تيار الجماعة . والثلاثة واقعون وقوعا تاما تحت
سيطرة موسجريف وهو جندي متعصب تركب رأسه فكرة النظام
ومنطق التآر الوحشي كعفريت . فاذا كان خمسة من الأهالي قد
قتلوا انتقاما لبيلي هيكس فبحسبة بسيطة لابد أن يقتل خمسة
وعشرون انتقاما لهؤلاء الخمسة . هؤلاء الخمسة والعشرون لابد ان
يكونوا رجالا مثل القسيس او العمدة او التجار اي الرجال
المسؤولين في رأيه عن الحرب . لقد جاء مطالباً بثورة دموية ضد
زبانية الحروب باعتبارها الوسيلة الوحيدة من أجل السلام
النهائي . افطع ما في خطته التعسفية من عيوب يظهر اولا عندما
يقتل الجنود اضعف واحد فيهم وهو يحاول « خيانة القضية » بالفرار
مع فتاة . لقد بدأت بذور ما يكافح موسجريف من اجله تظهر في
معسكره بالذات . ان « رقصة الصول موسجريف » اكثر المسرحيات
البريطانية الحديثة عمق تفكير ، والتصوير الدرامي للفكرة شامل .
فضلا عن ان لغة آردن وشخصياته ومشاهدته تتفجر بحيوية خشنة
تبدو تلقائية تماما . لا تشعر هنا بالانطباع الذي تشعر به مع
بولت من ان الدراما رداء فصل بدقة على قد الفكرة وانه بذلك يمكن
خلعه ثانية بنفس الدقة . على ان بالمسرحية مع ذلك عيبا كبيرا
وهو ان آردن يظل مدة طويلة مخفيا عن الجمهور السر الحقيقي لمهمة
الجنود وطبيعتها . ولا ريب في ان هذا الاتهام هو المسئول عن اخفاق
المسرحية في لندن فالجمهور لا يستطيع ان يقدر الخلافات الدقيقة
بين الجنود الأربعة الا اذا عرف ما يشتركون فيه . على ان هذا

العيب رغم ما فيه من أثر غير قليل على التأثير العام للمسرحية .
الا انه فى حد ذاته ليس سوى خلل فنى ضئيل فى الحساب ، ولا
يبطل الموهبة المركبة التى تكشف عنها المسرحية .

« حفلة عيد الميلاد » (١٩٥٨) هى اول مسرحية كتبها
هارولد بنتر المولود عام ١٩٣٠ . وهى لما فيها من قبس محدود
من يونيسكو دراسة عصبية للضغط الواقع على فنان شاب من
الدرجة الثانية مارس الاختيار بين النجاح المادى والمسئولية بقصد
ان يسير فى الطريق المستقيم . زائران غامضان يقدمان لازاحة
ستانلى عن النزل الذى ينزل فيه ممتصا مال صاحبتة التى تتحلى
بالطيبة والأمومة . وانهما ليتقاسمان فيما بينهما معظم مظاهر
النفوذ . احدهما وهو جولدبرج يهودى على الطبقة يتحدث بلغة
هى مزيج مشرق من أنكل بارنى واسلوب تلاميذ المدرسة القدماء
اما تابعه ماك كان فهو كاثوليكي متعصب . يستخدمان معا كل
الحيل فى استجوابهما لستانلى حتى ينهار ثم يلبسانه بذلة قاتمة
محترمة ويذهبان به . ولغة المسرحية فى احسن حالاتها تقطير رائع
للمحادثة العادية سواء فى التوقيع او المضمون .

من المآخذ التى يمكن ان تؤخذ على مسرحية « حفلة عيد الميلاد »
انها تقتبس من يونيسكو ومن بيكيت ايضا وتأثير الأخير بين - على
أن بنتر فى مسرحيته « الحارس » (١٩٦٠) اتجه اتجاهها انفراديا
نحو مسرحه هو ذاته . وهى مسرحية اكثر استقامة من « حفلة عيد
الميلاد » فبدلا من التمثيل المجازى الحاد لتجربة ذاتية جدا تبرز
المسرحية علاقة بسيطة بين ثلاثة رجال - أفاق عجوز وشقيقان
يثير الأفاق أحدهما ضد شقيقه على أمل أن يمنحه أحدهما مكانا
ينام فيه وعملا . واللغة ماتزال الجوهر الصافى للمحادثة المألوفة
بكل فنونها وحيلها (انظر ص ٨١) ولكنها تمشيا مع موضوعها
تتجنب المبالغات الشكلية الموجودة فى « حفلة عيد الميلاد » .

ورغم ذلك فآثار المعالجة العقلانية لمسرحية « حفلة عيد الميلاد » ما تزال باقية (فالأخ الأكبر ميك مثلاً يبدو أحياناً كفكرة أكثر منه كشخص كما كان جولدبرج وماك كان) كما ان المسرحية تحتوى على تلميحات مضللة بان الدراما السطحية قد تكون كناية عن معنى معين اعمق . بل لقد ذكر انها دراسة فى انقسام الشخصية وان الشقيقتين ليسا سوى النصفين المكملين للشخص . ولقد نفى بنتر انه قصد شيئاً من ذلك ثم ان انقسام الشخصية على اية حال ليس حكاية جيكل وهايد بدقتها . المحقق ان المسرحية على المستوى الأبسط افضل . اعظم ما فيها من سخرية وقد تكون بيت القصيد هي ان الشخص الوحيد الذى يبدى أى نوع من الاحسان هو استون، الشقيق المختل فى عقله ، والذى عولج بطريقة أحداث هزة فى المنح - وهى عملية يترتب عليها أضعاف الارادة والطموح فى الانسان .

الشهود والنغم العالى كلاهما من مخاطر كتابة بنتر . احدى مسرحياته ذات الفصل الواحد وهى « وجع خفيف » زخرت بهما فكانا وبالا عليها . فى « حفلة عيد الميلاد » كان النغم العالى مكبوح الجراح ، لم يتجاوز حدوده ، ولذلك جاء مؤثراً أما مسرحية « الحارس » وهى تكاد تخلو منهما فيمكن أن تسمى « الطبيعية المقطرة » وهو اسلوب فى المسرح يبدو انه يستطيع ان يجعل من أبسط العلائق شيئاً درامياً لا عن طريق منحها الحكمة بل عن طريق منحها الشكل .

خاتمة

مثل هذا الكتاب يتطلب عادة أن تكون خاتمته نظيرة الى
الأمم ولكن القاعدة الأولى في وحي النبوة لحسن الحظ هي
الايجاز . في أى طريق يتطور المسرح في السنوات العشر
القادمة ؟ سؤال قد يمكن الاجابة عليه اذا اتيح للمرء ان
يمزج الملاحظة بالتمنى . ان الذى يساورنى من أمل مقرون
باليقين هو ان تأثير بيكيت سسيظل ملموسا في مجال اللغة :
بل ان كتابا دراميين مختلفي المناحي مثل جون هويتنج وهارولد
بنتر يفيدون بالفعل من ذلك التماوج الذى يميز حوار غير
المتزمت . على ان اعظم تأثير على المسرح المعاصر بأسره خليف ان
يكون تأثير بريخت . فردريك دورينمات وماكس فيشر وجون اردن
يمثل كل منهم بصورة متباينة امتدادا لمسرح بريخت ، وهناك
دلائل تشير الى ان الكتاب المسرحيين البريطانيين اليوم راغبون في
ان ترتفع في مسرحياتهم صفة العمومية وكذلك الدلالة الخلقية .
كتب اوزبورن مسرحية « لوثر » كما ان وسكر يكتب مسرحية عن
حياة المسيح . وشيلا ديلانى تكتب أخرى عن داربى فى القرن
الخامس عشر . فاذا اريد لهذه المسرحيات الا تكون مجرد شكل
درامى مهندم فلا بد لها من قدوة بريخت . لقد كان بيرانديللو
اعظم الكتاب الدراميين العصريين تأثيرا منذ الحرب العالمية الأولى .
وانى لموقن والامل يحدونى بان العشرين السنة القادمة من حياة
المسرح سيكون تأثير بريخت فيها بنفس القوة التى كانت لبيرا نديللو:
لا بنظرياته وسياسته وانما بما هو أهم من ذلك ، بصفاته -
بذكائه وبوضوحه الشعري وباهتمامه الخلقى وفوق كل شيء
بانسانيته .

تم الكتاب

ملحق بأسماء الكتاب والمسرحيات والمراجع والمصطلحات
باللغة الانجليزية مثبتة حسب ترتيب ظهورها في الكتاب

Carson Mc Cullers.

A Laurentis — West Side Story, Gipsy.

William Gibson — Two for the Seesaw, The Miracle Worker.

Max Frisch — The Fire Raisers.

Osborne — Luther.

A. Wesker — Roots.

Royal Court Theatre.

John Littlewood Theatre Workshop.

Brendan Behan — The Quare Fellow, The Hostage.

Shelagh Delany — A Taste of Honey, The Lion in Love.

John Whiting — Saint's Day, Marching song, The Devils.

Aldous Huxley — The Devils of London.

Robert Bolt — The Flowering Cherry — A man for All Seasons, The Tiger and the Horse.

Priestley — The Linden Tree.

Harold Pinter — The Birthday Party.

Jean Paul Sartre — No Exit (Huis Clos), The Respectful Prostitute, Crime Passionned (Les Mains Sales), Lucifer and the Lord (Le Diable et le Bon Dieu), Nekrassov, Altona (Les Séquestrés d'Altona).

T.S. Eliot — The Elder Statesman.

Shaw -- The Doctors Dilemma.

Tennessee Williams — The Glass Menagerie, Summer and Smoke, Rose Tatoo, Camins Real, A Cat on a Hot Tin Roof, Orpheus Descending, Battle of Angels, Suddenly Last Summer, Sweet Bird of Youth.

Frederick Lumley — Trends in Twentieth Century Drama.

Arthur Miller — Death of a Salesman, Crucible, A Memory of Two Mondays.

Ben Jonson — Alchemist.

Wallace Fowlie — Dionysus in Paris.

Artaud, Schéhadé.

Beckett — Krapp's Last Tape.

Molly Bloom.

Eugène Ionesco — The Bald Prima Donna, The Lesson, The Chairs, Jack or Submission, The Future is in Eggs, Victims of Duty, Amédée, The Killer (Tueur Sans Gages), Rhinoceros.

Jean Genet — The Maids, The Blacks, The Balcony.

William Inge.

Saroyan — The Man with the Heart in the Highlands.

Truman Capote.

it over Giacomino, Rules of the Game, Pleasure of Honesty, Cap and Bells, Six Characters in Search of an Author, Henry IV, Naked, The Life I gave you, Lazarus, Each in His Own Way.

Oscar Cargill — Intellectual America.

Jung — Psychological Types.

O'Neill — Long Day's Journey into Night.

The Iceman Cometh, The Moon in the Caribbees, Emperor Jones, The Hairy Ape, Marco Millions, Strange Interlude, Days without End, Ah Wilderness ! Moon for the Misbegotten, A Touch of the poet.

Racine — Phedre.

Comedie d'intrigue.

Bentley -- In Search of Theatre.

Brecht — Threepenny Opera, Drums in the Night, The Rise and Fall of Mahagonny city, Lehrstücke, The Horatti and the Curatti, The Exception and the Rule, The Seven Deadly Sins, Puntilla and His Man Matti, He who Said No.

Gay — The Beggars Opera.

Fremd, Verfremdungseffekt.

Etienne Rey.

Jiradaux — Siegfried, Amphitryon, Judith, Intermezzo, The Madwoman of Chaillot, Due I of Angels (pour Lucrice), Electra, Ondine, The People of Bellac.

Anouilh — The Ermine, The Thieves Carnival, Léocadia, La Sauvage, Point of Departure, Romeo and Jennette, Medea, Ardèle, Colombe, The Rehearsal, The Lark, Brecht.

Beckett — Endgame, Acts Without Words.
 A. Wesker — The Kitchen.
 O'Neil — Mourning Becomes Electra.
 Arthur Miller — Death of a Salesman.
 Ugo Betti — The Burnt Bed Flower.
 Charles Morgan — The Burning Glass.
 Hockwälder — The Strong are Lonely.
 Racine — Bajazet.
 Brecht — The Good Woman of Setzuan, Mother Courage,
 Fear and Misery in the Third Reich.
 Priestley — The Linden Tree.
 Camus — The Siege.
 Dürrenmatt — The Visit.
 Orwell — Down and out in London and Paris.
 Eliot — The Family Reunion
 Anouilh — Antigone.
 Uripides — Medea.
 Eliot — The Confidential Clerk.
 Arthur Miller — A View from the Bridge.
 Macleish — Panic.
 Cocteau — The Infernal Machine.
 Sophocles — Oedipus Rex.
 Giraudaux — Sodom and Gomorrah
 Part Three : The Dramatists.
 Vittorini, — The Drama of Luigi Pirandello.
 Pirandello — Right you are if you Think So, Liola, Think

Brecht — The Trial of Lukullus.

Brecht — The Caucasian Chalk Circle.

Lorca — Blood Wedding, Yerma, the House of Bernarda Alba.

Abbey Theatre.

The Goal Gate.

Synge — Playboy of the Western World, Deirdre of the Sorrows.

Sean O'Casey — Juno and the Paycock, Shadow of a Gunman, The Plough and the Stars.

Paul Green — House of Connelly.

John Arden — Live Like Pigs, Sergeant Musgrave's Dance.

Cocteau — The Bridal Pair of the Eiffel Tower.

Eliot — Sweeney Agonistes, The Waste Land.

O'Casey — Silver Tassie.

Clifford Odets — Awake and Sing, Golden Boy.

Kaiser — From Morn Till Midnight.

John Northan — Ibsen's Dramatic Method.

O'Neil — Long Day's Journey into Night.

Inge — Come Back Little Sheba.

O'Neill — All God's Children got Wings.

Miller — A Streetcar Named Desire.

Ionesco — Amédée or Hour to get rid of it, The New Tenant.

Jean Genet — The Maids, The Balcony.

Brecht — Galileo.

Third of A Nation.

Montherlant — Queen After Death.

Miller — All My Sons.

John Whiting — Saints' Day, Marching Song.

Ugo Betti — The Burnt Flower Bed.

Christopher Fry — Venus Observed.

Beckett — Waiting For Godot.

Adamov — Professor Taranne.

Jean Genet (Dramaturge Maudit).

Osborne — Look Back in Anger, The Entertainer.

Wesker — Chicken Soup with Barley.

Robert Bolt — The Tiger and the Horse, A Man for all
Seasons.

Archibald Macleish — J. B.

Arnold Wesker — I am Talking about Jerusalem.

Harold Pinter — The Caretaker.

Jack Gelber — The Connection.

Alun Owen — Progress to the Park.

Part Two : Style.

Van Meegeren — Vermeer.

No — Theatre.

Yeats — The Shadowy Waters.

Claudel — The Midday Break, The Satin Slipper

Shelley — The Cenci.

Gilbert Murray, Philip Villacott — Oresteia.

Macleish — Panic.

Thornton Wilder — Our Town.

Robert Emmet Sherwood — The Road to Rome, Abe
Lincoln in Illinois, There shall be no Night.

Stevedore.

John Wexley — They shall not Die.

Sinclair Lewis — It Can't Happen Here.

Eliot — Murder in the Cathedral.

Shakespeare — Macbeth.

Marlowe — Dr. Faustus.

Stephen Spender — Trial of a Judge.

Auden and Isherwood — The Dog Beneath the Skin,
Ascent of F.6, On the Frontier.

Terence Rattigan — French Without Tears.

Priestley — Dangerous Corner, Time and the Conways,
I have been here before.

Giradaux — Tiger at the Gates (La Guerre de Troie
n'aura pas Lieu).

Anouilh.

Camus — Les Justes.

Brecht — He Who Said Yes, Measures Taken.

Charles Morgan — The Flashing Stream.

W. H. Auden — On the Frontier.

Jean-Paul Sartre — The Flies, Men Without Shadows
(Morts Sans Sepultures).

Salacrou — Nights of Wrath.

Ugo Betti — The Burnt Flower Bed.

T. S. Eliot — Cocktail Party.

The Moon is a Gong.
 John Howard Lawson — Processional.
 Giradaux — Judith.
 Bernard Shaw — Saint John
 O'Neill — Desire Under the Elms.
 Shaw — Apple Cart.
 O'Neill — The Great God Brown.
 O'Neill — Lazarus Laughed.
 Meyerhold.
 Ilya Ehrenburg — Destruction of Europe.
 Heronimus Bosch.
 Lehrstücke.
 Toller — Pastor Hall.
 Karel Capek — Power and Glory, The Mother.
 Elmer Rice — We the People, The Subway.
 Maxwell Anderson — Both Your Houses.
 John Wexley — They Shall not Die.
 Elmer Rice — Judgement Day.
 S. N. Behrman — Rain from Heaven.
 Clifford Odets — Till the day I Die.
 Orwell — 1984.
 Robert Sherwood — Idiots Delight.
 Paul Green — Bury the Dead.
 O'Casey — Silver Tassie.
 Bald Macleish — Fall of a city, Air Raid.
 Robert Ardery — Thunder Rock.
 Maxwell Anderson — Key Largo, Eve of St. Mark.

The Ghost Sonata.

Georg Büchner.

Allardyce Nicoll — World Drama.

Afinogenov, Kirshon, Olescha, Leonov, Bulgakov.

Part One : Subject Matter.

Ernest Toller.

Waste Land.

Evelyn Waugh.

Noël Coward.

Aldous Huxley.

John Doss Passos.

Main Street.

Elmer Rice — Adding Machine.

E.E. Cummings — Him.

Brecht — Baal.

Cocteau — Orpheus.

Noel Coward — Private Lives.

Gide — Oedipus.

Toller — Masses and Man.

Karel Capek — Ant Play.

Toller — Hoppla we're alive, Transfiguration.

André Obey — Noah.

J. Howard Lawson.

Eugene O'Neill.

Introduction

Maceau — l'oeuf.

Austin Strong — Play without a Name.

Hauptmann — The Weavers.

Capek — Adam the Creator.

Shaw — Back to Methuselah.

Salacrou — The Unknown Girl of Arras.

Yeats.

Reinhardt.

Gordon Craig.

Expressionism, Impressionism, Symbolism, Theatricalism, Naturalism, Mechanism, Futurism, Constructivism, Functionalism, Dadaism.

Theatre-in-the-round — Arena Theatre.

Gropius.

Pirandello.

Evreinov.

Andreyev.

Genet.

Wedekind.

Rimbaud.

Miss Julie.

The Father.

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالمطبعة

فرع التوفيقية

Bibliotheca Alexandrina



0707299

البن ٣٥